BRAVO!

ABRIL 99 - ANO 2 - Nº 19 - R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

EXCLUSIVO
UMA ENTREVISTA INÉDITA COM ADOLFO BIOY CASARES, EXPOENTE DA GERAÇÃO DE OURO DA LITERATURA LATINO-AMERICANA

EXCLUSIVO
UMA ENTREVISTA E TEXTOS INÉDITOS DE ADÉLIA PRADO

EXCLUSIVO
UMA ENTREVISTA COM KUITCA, MITO DA PINTURA ARGENTINA

EXCLUSIVO
UMA ENTREVISTA COM MARTIN SCORSESE NA PAZ DE *KUNDUN*

MÚSICA
ROSTROPOVICH NO BRASIL COM A SINFÔNICA DE BUDAPESTE

O argumento central

Sim, pode-se gostar de *Central do Brasil*, de WALTER SALLES, e não gostar de *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni. Não é incorreção política ou patriotada: é apenas o exercício do discernimento

Capa: Walter Salles, fotografado por Bob Wolfenson com exclusividade para **BRAVO!**. Nesta página e na página 6, cena do Balé da Ópera de Paris

CINEMA

LIVROS

MÚSICA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: EDUARDO SIMÕES / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO/AE

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

ARTES PLÁSTICAS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

Quando vou ao Brasil, compro sempre a vossa revista, de que me tornei leitora assídua. Aqui consulto **BRAVO! On Line.**

Helena Pimenta
Sintra, Portugal

Senhor Diretor,

Ensaio!

Devemos ser democráticos, ouvir todas as opiniões. Mas algumas coisas são uma ofensa à nossa inteligência. Lendo o ensaio *Celebração da Nulidade*, de Sérgio Augusto de Andrade (edição de março), me revoltei. Como pode alguém ter uma visão tão incrédula e pessimista a respeito do cinema brasileiro? Um homem que diz que o cinema brasileiro somente era bom antigamente e não consegue enxergar as qualidades de hoje em dia somente pode ser tachado de pessimista, se não de ignorante.

Hugo de Almeida Harris
São Paulo, SP

Corajoso. É o mínimo que se pode dizer do artigo de Sérgio Augusto de Andrade sobre o cinema brasileiro. No momento que *Central do Brasil* virou a pátria no *off-line*, é confortador ler uma opinião que se diferencia da mídia convencional que substituiu a análise isenta pela mais profunda comoção em relação a um filme.

Nelson Azevedo
São Paulo, SP

É constrangedor ler o ensaio de Sérgio Augusto de Andrade. Chegam a ser ofensivas as maldades que ele escreveu sobre o cinema nacional! Além disso, é contraditório, pois afirma que o cinema nacional não existe e depois elogia Glauber Rocha e Ugo Giorgetti. Ora, como se pode elogiar o que não existe?

João Paulo Soares
S. Caetano do Sul, SP

Creio que somente é possível entender a presença do sr. Sérgio Augusto de Andrade no quadro de articulistas de uma revista tão inteligente quanto esta **BRAVO!** tendo-se em vista o critério da seleção por amostragem. Explico: afinal, uma publicação que deseje compor um painel dos assuntos culturais no Brasil e que conte com colaboradores tão acima da média nacional, como Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto e, mais recentemente, Ariano Suassuna, não poderia se furtar à exibição, nem que seja pelo método da amostragem, do tipo mais comum que se põe a escrever sobre "cultura" neste país. E é aí que entra o sr. Sérgio Augusto de Andrade como o nem tão ilustre representante dessa classe. Leio no simpático site da **BRAVO!** que esse senhor é formado em grego e latim pela USP, tem um romance publicado e já trabalhou em prestigiosos órgãos da imprensa brasileira. Que toda essa "bagagem" não o impeça de fazer afirmações do tipo: "Uma das virtudes mais essenciais a toda grande arte" é "uma afeição inabalável pelo efêmero". É óbvio que a grande arte trata do absoluto, do eterno e do imutável (sendo exatamente este o principal critério distintivo para classificá-la dessa forma), figurando o efêmero em suas tramas apenas como figura de contraste para realce do que nunca muda. Daí a descobrir na grande arte "uma afeição inabalável pelo efêmero" vai a distância entre os textos do sr. Sérgio Augusto de Andrade e os dos outros colaboradores desta revista.

Diogo Rosas Gugisch
Curitiba, PR

Parabéns ao colunista Sérgio Augusto pelo artigo *A Prova dos Noves*, que, com todos os cálculos e suposições que deixam a invejar numerólogos e esotéricos, chegou à conclusão de que o ano de 1999 é o último do século. *Mamma mia*, será que ele começou a contar do 0? A contagem dos anos começa do ano 1, sendo marcado o início do segundo século em 101. Chega-se à conclusão, com muita facilidade, de que o século 21 começa em 2001, e não 2000 como o ilustre colunista afirmou. Com essa magnífica inteligência e essa nova matemática — criada por um homem que contexta obras alheias baseadas em informações de um tablóide inglês —, é bem capaz que ele chegue à incrível conclusão de que o homem tem nove dedos nas mãos em vez de dez. Olha o nove aí de novo!

Diogo Chiuso
Santos-SP

Em uma de suas edições, **BRAVO!** resumiu seu público e a si própria dizendo, no ensaio de Fernando de Barros e Silva (*O Dilema Resolvido*, edição de outubro de 1998): "A função dessas duas tendências complementares está representada em produtos como *Central do Brasil* e *Verdade Tropical*, em torno dos quais uma elite cultural de consumidores gira em órbita para se diferenciar daquilo que é, de fato, a cultura brasileira que veio à tona nos anos FHC: Carla Perez, Ratinho, pagode neo-sertanejo, etc". Sou ator amador do interior de São Paulo e me sinto aliviado por ser convidado todo mês pela **BRAVO!** para entrar em órbita.

Flávio Rodrigues dos Santos
Jaú, SP

Dante

Como estudante universitário de língua e literatura italianas, gostaria de parabenizar **BRAVO!** pelo sublime e doce texto sobre Dante e sua *Divina Comédia* (edição de fevereiro). Um texto que primou pela beleza e simpatia das palavras.

Ivan A. G. Pacheco Jr.
São Paulo, SP

Rubem Fonseca

Se a literatura deve ser um espelho da realidade ou uma fantasia, espécie de bálsamo

(CONTINUA NA PÁG. 10)

da alma, então equivoca-se Reinaldo Azevedo quando faz comentários pejorativos, por vezes usando de *leitmotivs* maldosos, contra o grande José Rubem Fonseca, a propósito de *Confraria dos Espadas* (edição de fevereiro). Trata-se de um dos nossos melhores ficcionistas contemporâneos.

J. Fausto Toloy
Campina da Lagoa, PR

Hermilo Borba Filho

Excelente a reportagem publicada na edição de fevereiro sobre o nosso patrono e os projetos literários que estão sendo viabilizados em Palmares. A reportagem torna relevante, particularmente para Pernambuco e para o Nordeste brasileiro, a atividade desta instituição municipal que, por meio de seu compromisso com a obra de Hermilo Borba Filho (edições e reedições), promove objetivamente ações culturais locais com projeção para a região Mata Sul de Pernambuco, ampliadas para o Nordeste, como é o caso dos concursos de redação e de literatura Prêmio Cidade dos Palmares e Prêmio Ascenso Ferreira de Poesia do Nordeste.

Juareiz Correia
Palmares, PE

Edgar Vasques

Gostei de encontrar nos lançamentos da edição de fevereiro referência ao livro *Sottovoce: A Morte Fala Baixo*, de Edgar Vasques. Gostaria de ver mais sobre quadrinhos na revista, afinal esta é uma arte que pode atingir, e atinge, alta qualidade estética.

Eduardo Brito
via e-mail

Pqp!

Na edição de janeiro, no texto sobre o arquiteto Fábio Penteado, na página 84, está grafada a frase "Resposta do arquiteto, também com todas as letras: 'Vão à pqp'". Onde estão todas as letras? Ora, numa revista do nível da **BRAVO!**, não dá para aceitar essas firulas pequeno-burguesas.

Irã Dudequevia
e-mail

Khouri

Como boa cinéfila, é impossível deixar de parabenizar **BRAVO!** pela maravilhosa matéria sobre o bravo cineasta Walter Hugo Khouri. Num meio de pouco incentivo para o cinema, ele conseguiu se superar.

Vanessa Gabriel
via e-mail

Na edição de fevereiro, Xico Sá escreveu uma matéria leve, cheia de humor e muita informação sobre o cineasta Walter Hugo Khouri em *Uma Coisa Assim Antonioni*. Dessa forma, **BRAVO!** vem cumprindo um duplo papel: o de bem informar o leitor e de abrir espaço para uma nova crítica.

Osvaldo Bellarmino Jr.
Belém, PA

Hockney

Parabéns pela excelente qualidade de impressão, que não deixa nada a dever a revistas estrangeiras do gênero, e pela matéria sobre Hockney (edição de janeiro), o papa das pinturas figurativas.

Thiago Andrade
via e-mail

Voltaire

Estou me perguntando o que se quis dizer com a frase "Thomas More foi precursor de Voltaire" (pág. 109, edição de fevereiro). Thomas More foi um homem de fibra, que não admitiu de forma alguma que a autoridade temporal desobedecesse à autoridade espiritual, não aceitando o cisma de Henrique 8º com o papa. Isso fez dele um mártir da igreja. Voltaire foi o pai do anticlericalismo banal, um mentiroso patológico que não hesitava em inventar histórias para difamar a Igreja Católica, instituição que ele considerava a coisa mais terrível da face da Terra, a "infame". Existe entre eles um abismo.

Álvaro R. V. de Carvalho
Rio de Janeiro, RJ

Bruno Walter

No excelente artigo de Regina Porto sobre o maestro Roberto Minczuk, há uma informação imprecisa. Disse a articulista que Leonard Bernstein conheceu a fama em 1943, na noite em que teve de assumir um concerto da Filarmônica de Nova York na ausência do maestro Bruno Walter, de quem era assistente. Na verdade, Bernstein era regente assistente da mencionada orquestra, ou seja, assistente do titular Arthur Rodzinsky. Bruno Walter deveria reger como convidado nos dias 11, 12, 13 e 14 de novembro de 1943. Entretanto, em virtude de uma forte gripe, não lhe foi possível reger o concerto do dia 14, e tampouco pôde fazê-lo Rodzinsky. Assim, Walter foi substituído pelo jovem Lenny, de 25 anos. Embora tenha certeza de que a autora conhece esses fatos e tenha empregado o termo assistente em sentido lato, assim como fez em seguida, referindo-se aos futuros compromissos de Minczuck, penso ser pertinente oferecer esses esclarecimentos.

Henrique Lian
via e-mail

BRAVO! On Line

Parabéns pelo site. Lindíssimo e funcional.

José Carlos Saleme
Vitória, ES

Adoro a revista e a página na Internet. Parabéns.

Willi Mendel
via e-mail

Bravíssimo

BRAVO! é uma revista superior, que sempre tende a agradar nos mínimos detalhes. Obrigado pelo excelente trabalho que vocês realizam.

Moacir R. da C. Neto
Goiânia, GO

Como estudante de artes plásticas, foi nesse meio que pude ter acesso a **BRAVO!**. Passei a colecionar todas as edições para estar atenta ao que acontece culturalmente dentro e fora do país. Revista de excelente nível!

Tatiana de M. B. Machado
Curitiba, PR

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

Ainda a propósito de *A Divina Comédia*

Aurora Bernardini responde à crítica da jornalista Sheila Leirner publicada na edição anterior de **BRAVO!**

Na edição de fevereiro, **BRAVO!** *publicou um artigo da professora Aurora Bernardini sobre o lançamento, pela Ed. 34, de uma nova tradução de* A Divina Comédia, *de Dante Alighieri, em que há o seguinte trecho: "(...) ou, como diz o senhor Italo Eugenio Mauro, o nonagenário e esforçadíssimo tradutor da edição bilíngüe da 34: (...)". Na edição passada, a revista publicou um texto em que a jornalista Sheila Leirner criticava o pouco destaque dado à tradução de Mauro (que teria sido citado brevemente, "entre parênteses", de forma "pejorativa") e o fato de que, nas legendas do artigo, havia-se optado por reproduzir trechos da tradução que Cristiano Martins fizera para a Ed. Itatiaia. As legendas são de inteira responsabilidade da revista. Quanto à tradução, a professora Aurora Bernardini responde:*

Prezada Sheila,

Tomo a liberdade de tratá-la por você em resposta ao simpático gesto em que você me agracia com o título de colega e agradeço-lhe a apreciação do meu texto sobre Dante. Quanto às críticas, afora a dirimida pelos editores da revista, existe outra que, como essa, a meu ver, não cabe. Conforme não pode ter passado despercebido a uma sensibilidade artística como a sua, na literatura em geral – e mormente na contemporânea –, a pontuação é usada também como recurso de estilo. Reservo-me, portanto, o direito de utilizar os parênteses com funções variadas, em geral de inclusão, esclarecimento ou ênfase, entre as quais não está prevista porém a de diminuir ou denegrir ninguém. Às intenções e ao conteúdo da frase entre parênteses não me parece que caibam os atributos de "insignificante(s)" e "pejorativa(s)". Quanto às interpretações, há de convir a ilustre colega que elas pertencem ao domínio do subjetivo.

BRAVO! abre aqui um espaço para a crítica cultural dos leitores

A edição bilíngüe da Editora 34; com a tradução de Italo Eugenio Mauro: com alguns problemas e muitos momentos felizes, é, no conjunto, tão boa como as assinadas por alguns bons tradutores, os quais foram fiéis ao original reproduzindo alguns de seus efeitos

Existe, porém, mais um atributo incontestável: a frase é realmente a "única" em que não defino, mas qualifico o tradutor. Passemos ao porquê disso e ao que, no entender da ilustre colega, estaria faltando ter escrito sobre a tradução.

Tomo a liberdade de lembrar-lhe que existem várias teorias sobre a tradução literária. Entre as que se referem à poesia, sintetizo apenas a opinião de I. Tynianov e de Octavio Paz: quando é um poeta que traduz outro poeta, ele recria, transcria, cria um equivalente. Do equivalente, o fator *construtivo, distintivo e imprescindível* é o ritmo. Ritmo esse que também pode ser um equivalente do original, mas, mormente em se tratando de Dante, deve ser rigoroso, não podendo admitir quebras ou *forzaturas* e, obviamente, não podendo ser substituído pela rima. Segundo em importância: o *tom* do poema, que está indissoluvelmente ligado ao terceiro elemento, o *léxico*, com suas figuras de som e de sentido. Ora, lendo-se a tradução de Mauro, verifica-se uma não-equivalência nesses níveis básicos. Tão-somente nos exemplos trazidos na revista, notam-se irregularidades de ritmo (*Purgatório*, XIII, 61-63) e de tom, que oscila entre o elevado e o coloquial, sem manter o efeito arcaizante fundamental, devido em parte ao inusitado quase cômico de algumas soluções: "do meu batismo por cingido tê-lo" (nos famigerados parênteses); "Chegou à porta, e a abriu co'uma varinha," (*Inferno*, IX, 89); "com ela, pra mais alta salvação" (*Paraíso*, XIV, 84).

A tradução de Mauro, no entanto, tem muitos momentos felizes e, no seu conjunto, é tão boa como as de alguns bons tradutores (que não comparo por princípio), os quais foram fiéis ao original reproduzindo alguns de seus efeitos (ex., a *terza rima*). Acompanhadas pelo original, essas traduções têm o grande mérito de propiciar a sua compreensão e a sua fruição. Por isso tudo, a ênfase foi dada ao esforço do tradutor e à oportunidade da publicação.

No sofá com Scorsese, Adélia e Cony

Os bastidores da conversa dos jornalistas de BRAVO! com o cineasta americano e com os escritores brasileiros

BRAVO! On Line continua apresentando textos exclusivos que relatam os bastidores das entrevistas e ensaios publicados na mais prestigiada revista cultural do país. A editora-contribuinte de cinema Ana Maria Bahiana, que mora em Los Angeles, escreve sobre a entrevista que fez com o cineasta Martin Scorsese, diretor de *Kundun*, filme que tem estréia prevista no Brasil neste mês.

O poeta Bruno Tolentino, editor de *República* e **BRAVO!**, conta como foi seu encontro, na cidade mineira de Divinópolis, com a poetisa Adélia Prado, que, depois de praticamente dez anos sem publicar, está de volta com dois magníficos livros, *Oráculos de Maio*, de poemas, e *Os Manuscritos de Felipa*, de prosa, ambos a ser lançados neste mês pela editora Siciliano.

Tolentino relata ainda suas impressões da conversa com o escritor Carlos Heitor Cony, também colunista de *República*, que está lançando *Romance sem Palavras*. O prosador diz ao poeta, entre outras coisas, que não admite que se admire Machado de Assis mais do que ele próprio e que o livro *Dom Casmurro*, de Machado, está provavelmente em empate técnico com *Madame Bovary*, do francês Gustave Flaubert. Cony explica por que mesmo Machado de Assis, independentemente de suas qualidades literárias, que admite imensas, ainda não é o bastante para deixá-lo satisfeito. Ele enxerga a necessidade de um paradigma – uma figura do porte de Sócrates, Dante, Shakespeare, Cervantes ou Goethe – e afirma que, sem alguém desse vulto, o país jamais vai assumir a estatura cultural a que pode estar destinado.

Acima, Adélia Prado e Bruno Tolentino: encantamento; à esquerda, cena de *Kundun*, de Scorsese

As palavras e os sons

A pianista Yara Bernette e o produtor João Marcelo Bôscoli conversam com os leitores de BRAVO!

Depois do sucesso do chat com o maestro Roberto Minczuk, que atraiu centenas de internautas para o *Bate-Papo* de **BRAVO! On Line**, a pianista Yara Bernette é uma das convidadas deste mês. Atualmente promovendo saraus de música de concerto em sua casa, Yara responde a estudantes, fãs e curiosos sobre sua carreira, seus compositores prediletos e a paixão pela música. João Marcelo Bôscoli, produtor e também diretor da gravadora Trama, é outro dos convidados para o *Bate-Papo*. Qualquer pessoa interessada pode participar da conversa. A entrada no site pode ser feita pelo Universo Online, clicando na seção *Revistas* e depois sobre o ícone de **BRAVO!**, ou diretamente por intermédio do endereço da revista: www.revbravo.com.br. Assim que a página estiver aberta, clique sobre o ícone *Bate-Papo*. Para confirmar os dias dos encontros virtuais, é só visitar o site da revista.

Minczuk: sucesso no bate-papo com os leitores

Vendendo Dante

BRAVO! Shopping reúne o melhor da produção cultural

A cada mês, *BRAVO! Shopping* se solidifica como a grande referência entre os que preferem comprar produtos culturais – livros, CDs e vídeos – sem sair de casa. O sucesso crescente decorre da ampliação de parcerias com editoras, gravadoras e produtores culturais, o que contribuiu para aumentar o número de produtos disponíveis. Os leitores-compradores têm-se mostrado bastante fiéis à recomendação dos críticos e editores de **BRAVO!**. A nova tradução em três volumes de *A Divina Comédia*, de Dante, feita por Italo Eugenio Mauro (Ed. 34), que foi tema de reportagem na edição de fevereiro, atraiu centenas de interessados e bateu recordes de vendas. Para conhecer os produtos e as ofertas mensais, basta entrar no endereço da revista – www.revbravo.com.br – e clicar sobre o ícone *BRAVO! Shopping*.

FOTOS EDUARDO SIMÕES / DIVULGAÇÃO / CARLOS GOLDGRUB

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em abril:
espetáculos, livros, música, exposições
e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE ÓPERA DE PARIS: JACQUES MOATTI/DIVULGAÇÃO / ADÉLIA PRADO: EDUARDO SIMÕES / MOSTRA SESI DE ARTES CÊNICAS: GIL GROSSI/DIVULGAÇÃO / AS FÚRIAS: MAURO MARQUES/DIVULGAÇÃO

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*). *Secretário:* Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*)
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Webmaster:* André Pereira (*WebPlan*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha (*Londres*), Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Enio Squeff, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Libero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michele Moulatlet, Moacyr Scliar, Montez Magno, Nirlando Beirão, Olivio Tavares de Araújo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sheila Leirner (*Paris*), Tânia Nogueira, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

DIRETOR COMERCIAL: Paulo Cesar Araujo (*paulo@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente Executivo: José Mario Brito. *Executivos de Negócios:* Luiz Carlos Rossi, Alda Nogueira, Elaine Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: (071) 362-6665 / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. (061) 321-0305 – Fax: (061) 323-5395 / Paraná – News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – r. Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121 / Santa Catarina – Yuri Com. Repr. e Serv. de Publicidade Ltda. (Wagner) – r. Hilário Vieira, 49 – Centro – São José – SC – CEP 88103-235 – Tel./Fax: (048) 220-2443

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante e Venda de Números Atrasados: Ana Paula Martins Silva, Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. (DDG): 0800-11-1880

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Gracimar Cordeiro dos Santos

APOIO CULTURAL:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. (021) 524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

FOTO WILLIAM SANTOS/DIVULGAÇÃO

Cena do *Auto da Compadecida*, de Suassuna, e a remissão óbvia à *Pietà*: erudito ou popular?

O VISIONÁRIO

A velha nova bandeira

O erudito e o popular juntos no Movimento Armorial

Por Ariano Suassuna

A arte armorial tem como traço comum mais visível a ligação com o espírito mágico dos folhetos do nosso romanceiro; com música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares; com as xilogravuras que ilustram suas capas; e com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com aquele mesmo romanceiro relacionados.

O folheto de cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne, em si, três caminhos: um, para a literatura, o cinema e o teatro, por meio da poesia narrativa de seus versos; outro, para a gravura, a pintura, a escultura, a talha, a cerâmica ou a tapeçaria, através dos entalhes feitos em madeira para as gravuras que ilustram suas capas; e, finalmente, um terceiro caminho para a música, por meio das solfas e ponteados que acompanham o canto de seus versos e estrofes.

Em nosso idioma, a palavra *armorial* era um substantivo e designava "o conjunto de insígnias, brasões, emblemas, estandartes e bandeiras de um povo". Passei a empregá-lo também como adjetivo para qualificar a arte armorial. Escolhi-o, primeiro, por ser um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de cavalhada era armorial, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, acerado e "primitivizado" por sua garra mestiça e popular – e passei a estender o nome à escultura com a qual sonhava para o Brasil. Descobri que o nome *armorial* servia, ainda, para qualificar os cantares do romanceiro e os toques

ásperos, arcaicos, afiados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola de gamba da nossa música do século 18.

Os artistas ligados ao Movimento Armorial pretendem criar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura. Por isso algumas pessoas estranham que, para designá-lo, tenhamos adotado um nome tão ligado à arte "aristocrática" dos brasões. Acontece que, em seu primeiro e mais forte momento, a heráldica medieval era dominada pelos bestiários e lapidários de forte apelo popular; e, no Brasil, é, ainda hoje, uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. A unidade brasileira tem no imaginário do povo uma de suas mais poderosas raízes; e a nossa heráldica popular está presente nele, desde os ferros de marcar bois e os autos de guerreiros do sertão, até as bandeiras das cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata; desde os estandartes de maracatus e caboclinhos até as escolas de samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife, de São Paulo, do Rio ou de qualquer outra grande cidade do Brasil.

A unidade brasileira tem no imaginário do povo uma poderosa raiz, e a heráldica está presente nele

O grande artista brasileiro que é Francisco Brennand nunca participou do Movimento Armorial. Mas, sem falar do grande mural cerâmico no qual ele representou A Batalha dos Guararapes, durante uma certa fase de sua pintura, havia traços comuns entre ele e os armoriais. Nos quadros daquela época, certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo-de-armas. O caju, vermelho ou amarelo, é o fruto armorial por excelência, e é, portanto, a nossa melhor insígnia vegetal, assim como a onça é o nosso animal heráldico mais característico.

Miguel dos Santos, outro grande artista brasileiro nascido no Nordeste, não pertence, também, ao Movimento Armorial. Mas participou da Segunda Exposição de Arte Armorial, aberta na Igreja do Rosário dos Pretos de Recife, em 26 de novembro de 1971. Naquele tempo, as pessoas costumavam me perguntar se meu *Romance d'A Pedra do Reino* tinha alguma ligação com o realismo mágico cuja teoria foi formulada pelos franceses. De modo nenhum. Minha peça *Uma Mulher Vestida de Sol* é de 1947; o *Auto de João da Cruz* é de 1950; o *Auto da Compadecida* é de 1955; e todas elas são, já, ligadas ao romanceiro popular. Ora, é à mesma fonte que se prendem as raízes d'*A Pedra do Reino* — bem anteriores, portanto, ao realismo mágico europeu. Coisa parecida acontece com Miguel dos Santos, que, aliás, me deu a honra de pintar um belo quadro, *A Besta Bruzacá*, baseado em meu romance e na estampa que ilustra um de seus capítulos. O quadro foi vendido para um museu do Canadá, e nele, como nos outros, está presente aquele espírito mágico brasileiro; erudito, mas de raiz popular; e não ligado, como acabo de dizer, ao realismo mágico ou ao surrealismo dos franceses.

Existe, na verdade, uma diferença bastante acentuada entre os pintores surrealistas e um artista como Miguel dos Santos, cuja garra é parecida com a dos folhetos, xilogravuras e espetáculos populares ligados ao nosso romanceiro. É verdade que sou um tanto suspeito para falar assim, porque, tanto no meu teatro, quanto em minha poesia e no meu romance, é à mesma linhagem de Gilvan Samico que pertenço. Mas só sei falar com entusiasmo daquilo que verdadeiramente me toca — e a pintura de Miguel dos Santos, como a gravura de Samico, é algo que me entusiasma; principalmente quando ele povoa seus quadros a óleo ou suas cerâmicas de bichos estranhos: dragões, metamorfoses, cachorros endemoniados, santos, mitos, anjos e demônios; uma obra tão ligada ao romanceiro e, por isso mesmo, tão expressiva da visão trágica, festiva e mítica que o povo brasileiro tem do real.

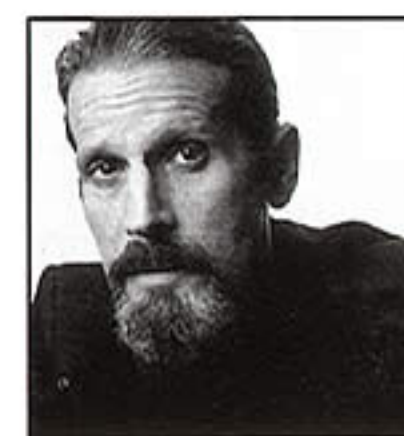
Agora, Aluízio Braga chegou a participar do Movimento Armorial. O "ouro", a "prata" e as "pedras preciosas" que aparecem em seus quadros são apenas os vidrilhos, lantejoulas e metais baratos que o povo usa para enfeitar suas roupas principescas, nos autos de guerreiros, por exemplo. Esses metais, apesar de baratos, são mais valiosos do que os "verdadeiros" usados pelos ricos, porque contêm uma quantidade maior de sonho humano. De modo que Aluízio Braga, ao pintar seus quadros minúsculos, esmaltados e como que bordados por joiarias que parecem reencontrar o espírito das miniaturas iranianas, faz o mesmo que os atores e dançarinos de um reisado ou um auto de guerreiros: está criando a festa corajosa com a qual os pobres enfrentam a feiúra e a cinzentice de uma vida que lhes é imposta de maneira injusta e cruel; e, ao mesmo tempo, com isso, está criando possibilidades de sonho e abrindo portas de grandeza para o nosso povo.

A pedra do Reino, cenário dos acontecimentos do romance de Suassuna: literatura como invenção e documento

FOTO EDUARDO SIMÕES

O VERBO DO POETA

A S.Paulo-como-idéia

A cidade já não é a última sala vazia da Sorbonne

Por **Bruno Tolentino**

Em *Para Fazer Diferença* a Artes & Ofícios reúne os artigos de Luís Augusto Fischer, contista e ex-secretário de Cultura de Porto Alegre. O estilo é elegante e vivo, quase oral, o conteúdo é chumbo grosso: dissecados os rótulos, do pós-moderno ao "pré-modernismo", chega-se ao fecho intitulado (nem mais nem menos) *Contra São Paulo*...

Vou tentar comprimir aqui o que há décadas chamei o mundo-como-idéia e venho buscando enfeixar no interminável livro desse nome que a Topbooks publica neste ano. Nele busco entender por que tudo o que trata de traduzir o mundo-como-tal num esquema lógico arrisca-se a conceitualizá-lo até o desfiguramento, esvaziando-o de todo sentido para situá-lo além dos cinco sentidos, no reino da abstração: em lugar do real, um puro palácio aritmético. A ancestral tirania do conceito, incapaz de dizer o sensível, codifica-o; espécie sob sua forma moderna, hegeliana, o sistema fechado substitui o mundo pela idéia, essa Medusa-só-cabeça capaz de fixar tudo à condição de não ter acesso a nada, a nada de vivo. É o horror à morte que inspira essa coisa horrenda, a mumificação do real, sua substituição por um modelo, na melhor das hipóteses, marmorizado. Contra toda ontologia, a camisa-de-força do sistema nega a particularidade do ser, troca-lhe os paradoxos pela promessa de uma ataraxia consoladora que só faz estultificá-lo, estatualizando-o: os conflitos cedem aos conceitos, o sujeito divorcia-se do objeto, e o homem fica sem o mundo, preso a uma arbitrária ordenação peremptória, o cego nu num casarão vazio. Essa contrafação do sensível pelo conceitual levou Kierkegaard a observar, ante as estátuas sem pupila da arte helênica, que "a Grécia havia compreendido mal o instante". O Ocidente padece desse mal esplêndido pelo menos desde a Alta Renascença; a medusificação marmorizada de nossa herança clássica é renitente: há uma estranha euforia na morte que não mata...

O modernismo que mudou o país não se fez em São Paulo, mas no resto do Brasil, em Minas, no Nordeste

Há seis anos, ao voltar a esta cidade depois de trinta anos, não teria podido habitá-la. Mesmo a insolvência sibarita do Rio de Jasneira era preferível a uma aridez doutrinária que se pretendia (e acreditava) régia onde era apenas rígida. Simulacros do espírito, fixados num estado de inércia mental e inépcia estética, desfiguravam a realidade porque a Novologia paulista, ou antes uspiana, se autoconferira a categoria de verdade única, quando, em verdade, visava a uma supremacia que, para consolidar-se, precisava cingir-se do fetiche da unicidade e banir tudo o que lhe escapasse à cartilha. A religião do Novo-Revolução-Permanente era a versão local do mundo-como-idéia.

Da Semana de Arte Baderna à Grande Marcha Antropofágica pretendera-se guiar as mãos ao resto do país; e, dos colaços andradóides ao duo Irmãos Metralha, certo konsenzo maoista reinaria pelo terror, sobretudo quando a unanimidade burra se travestiu de resistência à ditadura. Hoje, entre a luta de classes e a luta de cátedras, percebe-se que foi Macunaíma quem engordou, devorando cartilhas a todos os níveis do currículo educrassional. Lutas intestinas à parte, esse

A pança da suposta sapiência: os sapos de ontem já não coacham nem coagem hoje

FOTO KEYSTONE

Front Populiste de que se queixa Fischer tem servido no mesmo prato do Chairman Mário o mofado "biscoito fino" do outro, mas na monótona ecumenice acadêmica o gaúcho identifica o monstrengo paulistérico gestado cá nestes anhangabaúteros desde o pós-guerra: o velho projeto hegemônico paulista travestido de estética mesiânica, 1932 triunfante a partir da trincheira universitária que se estendia ao país inteiro. Em todo caso, ou se aderia ao *non-ducor-duco* do Novo, ou lá vinha a etiqueta de caduco antipovo. E o sisudo silêncio dos Grandes Chefes Brancos.

Esta São Paulo de um certo modo já não existe; em todo caso, não vai existir mais e sabe que tem os dias contados. Se ainda não acabou, anda acabando a todo instante, como se evaporam as miragens: lenta, mas inexoravelmente. São vários os indícios do bem-vindo fenômeno, mas nenhum como a abertura do debate cultural que *República* e **BRAVO!** inauguraram e lhes assegurou repercussão nacional. Estas revistas são o que há de mais mundo-como-tal versão paulista, uma realidade que demonstram existir por mais que certa Nomenklatura a desmereça. Toda a Redação – com esta exceção e mais uma – compõe-se de egressos da grande imprensa paulistana, que cansaram da história como farsa e perceberam a urgência de reconhecer que o rei está nu.

A São Paulo da Pucusp de um certo modo já não existe; em todo caso, sabe que tem os dias contados

O fato é que ainda não existe uma grande literatura paulista. O modernismo que transfigurou o Brasil não se fez aqui, mas no resto do país, Minas e Nordeste sobretudo. O que aqui se produziu foi um receituário atrás do outro, todos incapazes de sustentar-se em obras de arte à altura, seja do que propunham, seja do que efetivamente se fazia no resto de uma nação com raízes antigas e gênio próprio. Os cento e poucos anos da "moderna" São Paulo foram feitos nas costas de uma imigração variada, com saboroso sotaque, mas sem voz definida. Sua arte, urbana, civilizada ou não, tinha pouco a dizer, até porque a urbe era nova demais para saber quem era. Daí a idolatria da novidade, a fórmula ideológica de substituir o bolo pela receita. Lygia é uma grande escritora, sim, mas Mário e Oswald não são seus avós, são dois pastores de um culto evangélico sem a dignidade dos grandes textos, sem as Escrituras que os legitimariam. Tratar suas obras, todas falhadas, como ícones totêmicos e fazer de Erico Verissimo e Simões Lopes Neto "passadistas seculares", como o ironiza Fischer, é roteiro de chanchada, típico da paucidade do mundo-como-idéia. Claro, há que entender o bairrismo daqui: "Elogia-te, burro, que não tens avó", dizia Martin Fierro... Sem passado fértil o bastante para fecundar-lhes o imaginário incipiente, os paulistas inventam-se um presente futurista há mais de 70 anos, coitados! Mas nem por cá se compra mais esse bonde: a história não se sustém como farsa porque o passado é um arquivo vivo. Basta consultá-lo e logo se retorna, como **BRAVO!** e *República* o têm feito, ao mundo-como-tal.

MERCADO ABERTO

As novas Carolinas

O tempo passou na janela, e só a imprensa não viu

Por Jorge Caldeira

Ler jornal é hábito, como o café ou o banho. Daquelas coisas que a gente faz todo dia, tudo sempre igual. Mas é hábito da novidade. Nele tem de estar aquilo que faz cada dia diferente do outro, mesmo sendo uma das coisas de sempre. Todos os jornais, se fossem realmente críticos, deveriam conter no alto da primeira página a frase lapidar de Raul Pompéia: "Bem considerada, a atualidade é a mesma em todas as datas".

Desta situação deriva o dilema que cada jornalista vive a cada dia, que é o de trazer o sensacional, o diferente, o único, para a estrutura sempre igual: todo dia haverá manchete. É preciso ordenar o espaço, por hierarquia entre os muitos relatos de casos excepcionais, tão excepcionais que as pessoas pagam simplesmente para saber que ocorreram.

Na vida pessoal do jornalista, o dilema está presente de outra forma. Ele é aquela pessoa comum que, todo dia, parece diante do fato que organiza o mundo. No bordão do velho *Repórter Esso*, é "Testemunha ocular da história". Muitas vezes se ilude com a potência do veículo em que trabalha. Parece-lhe que é a narrativa explosiva do que viu, e que gera reações, que fez a história – não as pessoas que criaram o fato. Sente-se importante.

A estrutura do jornal mais este sentimento pessoal são droga forte para evitar uma relação mais fria. Tanto quanto o leitor precisa do sensacional para se manter ligado a seu jornal de cada dia, jornalistas e empresários do ramo necessitam manter o entusiasmo.

Muitas vezes, o entusiasmo – para leitores ou para o chamado público interno – é mantido à custa de doses extras de julgamentos morais. Condenam-se o presidente, a falta de atenção do prefeito, ou o último filme, com a força dos deuses tecendo o fio do destino dos homens.

Chegado a este ponto, dificilmente jornal, jornalista ou leitor aceitam receber pacificamente o tratamento que dispensam aos outros. A lembrança da situação humana, da falibilidade dos julgamentos, quase nunca é aceita. Pelo contrário, cada jornalista que recebe críticas tende a se transformar em julgador do autor delas. É uma exibição do poder, para mostrar que o rei não está nu.

Tudo isso torna muito difíceis, senão impossíveis, análises mais frias tanto por parte dos leitores quanto de jornalistas. É como tentar ser britânico em filme de Fellini ou sisudo no Carnaval. Nesse sentido, o jornal é essencialmente conservador: a discussão atenta contra o hábito, e, no jornal, discussão é hábito – bem como sua leitura. Não é, portanto, campo de argumentos.

Jornalistas se iludem e acham que a narrativa explosiva do que viram faz a história, e não as pessoas

Ainda assim, argumento. E argumento porque está se tornando um hábito me irritar com a leitura de jornais. Não quero mais me irritar, mas não consigo. O que me irrita? Basicamente, o fato de que vejo mais sinais de mudança no dia-a-dia do que nos jornais. O mundo mudou, anda instável; as empresas mudaram; as pessoas mudaram; até o governo anda mudando. Mas, para meu gosto, os jornais seguem impávidos nos velhos hábitos de sempre. Melhor: mudaram menos do que eu gostaria.

Onde fica a diferença? A meu ver, na manutenção de uma velha retórica. Retórica na qual o jornalista é importante porque desvenda uma mentira, que é essencialmente atribuída ao governo: a autoridade mente, o herói-jornalista repõe as coisas no lugar, mostrando como elas "realmente são".

Mas nem sempre foi assim. Tal retórica foi construída durante o regime militar, tinha sentido com relação a ele. Bem e mal estavam separados, e essa estratégia de desvendamento era a marca da turma do bem. Ah, sim, com a vantagem de ser aplicada também à separação entre esquerda e direita, sendo a primeira do bem. As grandes estruturas que sustentavam essa retórica desabaram. Mas não o hábito de ver o mundo com essas lentes. A elas nos devolvem os jornais de cada dia – ou, pelo menos, sinto isto com a leitura de jornais. Quando vejo algo que parece novidade, vem embalado em geral como distorção na velha retórica.

Um exemplo simples? Itamar Franco. Que ele conte com a simpatia de ter sido do bem, vá lá... Mas daí a que seus atos sejam levados a sério no contexto atual, vai uma imensa distância. No entanto, a simpatia, que é hábito carinhoso, domina amplamente sobre a reflexão dos atos como governador, francamente intoleráveis. Falta, para um novo enquadramento, uma reflexão sobre o que mudou no Brasil no intervalo entre sua saída e sua volta ao cenário do poder.

Usualmente, esse papel reflexivo, no Brasil, cabe à esfera da cultura. Mas aí também há problemas. Fora raros espaços, como esta **BRAVO!**, anda difícil encontrar gente disposta a pensar num novo enquadramento.

Chapeuzinho Vermelho, por Gustave Doré: a falsa inocência na cama com o nem tão inimigo

FOTO SUPERSTOCK

SEMPRE ALERTA

Gosto se discute, sim!

Sou de um tempo em que tolice tinha troco

Por **Sérgio Augusto**

Como a falta de humor não é um pecado venial, não posso perdoar um leitor deste bravo mensário que, apesar de morar no Rio, onde a perspicácia, o jogo de cintura e o bom humor sempre foram virtudes nativas e contagiantes, deu uma interpretação nada esperta a uma gozação que aqui fiz nos economistas, na edição de dezembro. Após demonstrar, com o aval insuspeito do *Financial Times*, que os lixeiros entendem muito mais dos fenômenos relativos à produção, distribuição, acumulação e consumo de bens materiais que os economistas, apontei minha pistola d'água para a *débâcle* brasileira — já visível, se não palpável, em setembro, quando o ensaio em questão foi escrito — e, crente que um pouco de ironia não faria mal algum a um leigo arrazoado, sugeri que extraíssemos algum tipo de compensação da adversidade que afinal se materializaria no início deste ano. Se uma recessãozinha nos pegar pela proa, escrevi, teremos de aprender a viver dentro de nossas posses, a frear o consumismo desvairado, a evitar as despesas supérfluas — e isso só nos fará bem. De quebra, acrescentei, talvez sejamos recompensados com um declínio "de todas aquelas porcarias cuja produção e êxito mercadológico foram tremendamente beneficiados, entre nós, pelo Plano Real, que, da noite pro dia, transformou o *hit parade*, os índices de audiência e até as listas de best sellers num monopólio do mau gosto, da baixaria, da ignorância e da cafonice".

Paulo Francis se disse uma vez "tecnicamente morto", via-se aniquilado pelo vandalismo da cultura pop

Este acréscimo foi o que bastou para que o referido leitor me acusasse de "preconceituoso", de defender a tese de que os pobres "devem viver no limite da pobreza, sem condições de comprar um livro, um CD ou uma televisão, de forma que não sejam produzidos músicas, livros e programas que falem a sua linguagem, por serem de 'mau gosto'".

É claro, óbvio, evidente que eu, diferentemente do FMI, não desejo a miséria de ninguém nem o fim do acesso das massas à chamada cultura. E assim como o indignado leitor admite que o "mau gosto" (as aspas são dele; eu não aspeio o que de fato considero mau gosto) realmente grassa na música, nas letras e na TV, eu também acho uma lástima que, para bani-lo ou diminuir-lhe a hegemonia na cena cultural, nosso único aliado seja, não uma boa educação, mas uma recessão. Infelizmente, boa educação o Estado há muito não provê; já recessão... bem, ela pode até não vir — e tomara que não venha —, mas, se vier, é claro, óbvio, evidente que a indústria de entretenimentos que se esmerou na exploração e na disseminação da mediocridade, da ignorância, do tchan e outras boçalidades, em detrimento de criações populares mais autênticas e artisticamente empenhadas, por igual desprezadas por uma classe média cada vez mais sem classe, deverá sofrer um baque daqueles. E uma vez mais ficará provado que Deus escreve mesmo certo por linhas tortas.

Lembram-se de quando Paulo Francis, no programa *Manhattan Connection*, declarou-se tecnicamente morto? O desabafo de Francis — que, no fundo, queria dizer que se sentia inexoravelmente aniquilado pelo vandalismo da mais vulgar cultura pop — calou fundo num bocado de gente. Vez por outra ainda ouço alguém repeti-lo e limito-me a oferecer-lhe um olhar cúmplice, consolo inútil, mas, de qualquer modo, uma manifestação de solidariedade, um indício de que há mais pessoas preocupadas com a degenerescência cultural do que o nosso ceticismo imagina. E é bom que sejam muitas e seu número cresça, sobretudo na mídia, cuja conivência com o asneirol tanto me enche de vergonha.

Sou de um tempo em que nenhum repórter, por mais jovem e tímido que fosse, deixaria passar em brancas nuvens tolices hoje ditas impunemente até mesmo por artistas de reconhecido valor, mas também já corrompidos pelo laxismo relativista vigente. Veja o caso de Carlinhos Brown. Em recente entrevista à *Playboy*, ele não pôs em dúvida a reputação de Mozart? Com a maior cara-de-pau, Brown recusou-se a reconhecer Mozart como um clássico pelo simples fato de conhecer apenas uma parte de sua obra. Ora, mesmo que conhecesse apenas duas peças musicais do compositor austríaco e elas fossem justamente das mais fracas de sua obra, ainda assim o percussionista baiano não tinha por que lançar dúvidas sobre o que é, há séculos, indubitável. Brown pode até não achar a menor graça em Mozart, mas não pode submeter um conceito universalmente aceito (Mozart é um clássico) ao arbítrio de sua presunçosa ignorância.

FOTO KEYSTONE

Ainda não havia digerido o disparate de Carlinhos quando topei com outra entrevista espantosa, concedida a um jornal carioca, tendo como protagonista um tal de Reginaldo Rossi, que até então nem sequer de nome conhecia, quem sabe por não ter o hábito de assistir ao *Domingão do Faustão* e gastar muito tempo ouvindo Mozart. Confundi-o com o único Rossi pernambucano de quem até aquela data ouvira falar: seu quase homônimo Rinaldo Rossi, músico de formação erudita lapidado na Bahia, que já regeu a Orquestra Sinfônica Brasileira e compôs música de câmara e para o cinema. Daí meu espanto ao ler destacado da entrevista esta bombástica baboseira: "É mais difícil escrever uma canção simples que a *Quinta de Beethoven*". Como Rinaldo Rossi jamais diria uma coisa dessas, saquei logo que era bem outro o Rossi entrevistado — e fui verificar que despautérios sobressalentes ele nos reservara e de que patamar artístico pontificava.

Há quem queira confundir esta harmonia com Mozart: é a classe dos sem-classe

Fiquei sabendo o que milhares de brasileiros já sabiam: Reginaldo ganhou fama e muita grana como autor de uma balada intitulada *Garçon* e do *Tema da Tiazinha*, duas inanidades recicladas pela axé music. A julgar por tais evidências, Reginaldo não passa de um sub-Adelino Moreira, de um retrocesso na canção dor-de-cotovelo, lastreada por bambas como Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Antônio Maria e até um Rossi (Mário, a quem devemos "a luz difusa do abajur lilás" do bolero *Que Será?*). Não obstante, ganhou de quem o entrevistou o epíteto de "representante maior da nobreza brega do Brasil", o que, cá entre nós, é o mesmo que dizer que o carrapato é um representante maior dos ixodídeos.

Suspeito que nenhum dos leitores desta revista se interesse pelo que o autor de *Garçon* compõe, canta e tem a dizer, mas julguei proveitoso denunciar o seu demagógico populismo, tão nefasto, a meu ver, quanto a quarentena estética a que Carlinhos Brown submeteu a obra de Mozart.

O que Brown e Rossi disseram pegaria mal em qualquer época. Na atual conjuntura, seu efeito deseducativo é ainda mais inconveniente, podendo até comprometer o futuro de um oásis como a FM carioca Opus 90, que oferece aos seus ouvintes 24 horas de música clássica e é um baluarte de resistência cultural em favor do qual todos temos o dever de lutar, já que os visigodos são muitos, multiplicam-se como ratos e têm todos os DJs do seu lado — mas não, espero, a recessão.

ENSAIO

URBI ET ORBI

Imagens negociadas

Elizabeth 2ª se submete ao pincel de Lucian Freud

Por **Nirlando Beirão**

A imagem da monarquia britânica corre risco. Não, desta vez os tablóides não precisam se arvorar no frenesi dos adultérios consentidos, divórcios barulhentos, romances polêmicos, bancarrotas fraudulentas ou dedões de nobres pezinhos sendo osculados plebeiamente em praias do Caribe. O escândalo que espreita os irrequietos Windsor é de outra natureza, e foi a rainha Elizabeth 2ª, em pessoa, quem decidiu sucumbir a ele. Após seis anos de penosas negociações, Sua Majestade vai submeter-se aos malvados pincéis de Lucian Freud, o pintor das carnes flácidas, dos membros retorcidos e das faces mesmerizadas.

Penosas foram as negociações não por culpa da rainha, que há muito tempo aspira ao temerário empreendimento. As dificuldades nasceram única e exclusivamente de Freud, 76 anos, um artista de hábitos muito peculiares e estritos, dos quais não admite abrir mão nem sequer quando a modelo lhe confere algum *up-grade* honorífico. Ao longo de seis cansativos anos, Sir Robert Fellowes, secretário particular de Elizabeth 2ª, esfalfou-se para convencer o pintor, seu amigo, de que o horário de 2h a 4h da madrugada podia ser o mais agradável para um solteirão boêmio, mas não o mais conveniente para uma senhora casada, e que 60 sessões posadas podiam se resumir, nesse caso especial, a umas cinco, seis. No final de fevereiro deste ano, Sir Robert, hoje aposentado, anunciou o acordo.

FOTO CECIL BEATON/KEYSTONE

Foto de Elizabeth 2ª, feita por Cecil Beaton, em 1953: esplendor da juventude e pompa

Lucian Freud nasceu em Berlim, é inglês naturalizado e neto do patriarca da psicanálise, o que leva alguns desavisados a imaginar, à primeira vista, que ele se dedique a exercitar na tela algumas das perversões estudadas pelo seu ilustre antepassado, a começar pelo sadismo. Na verdade, a decisão da rainha de ver sua imagem arranhada, riscada e borrada — ao pé da letra — é um risco calculado. O que ela quer é apenas um retrato seu assinado pelo mais extraordinário artista do Reino — credencial que, hoje, o pintor Francis Bacon, morto em 1992, não pode mais empanar. Por tantos escândalos bem mais deprimentes terá passado Sua

Majestade britânica, que esse, o da palheta cruel de Lucian Freud, com certeza não a intimida. De todo modo, Elizabeth 2ª merece ser celebrada tanto pelo bom gosto artístico quanto pela coragem pessoal de se expor a um artista tão anticonvencional, ela que é a mãe de todas as convenções. Longa trajetória a rainha percorreu, desde sua clássica fotografia clicada por Sir Cecil Beaton, em 1953, surpreendendo-a, abraçada por um manto de arminho, no esplendor de sua juventude e na pompa de sua coroação. A foto, não por acaso obra de um nobre, reforça os signos tradicionais da realeza, da mesma forma como, nos tempos do absolutismo, os monarcas tentavam impor respeito em poses guerreiras e eqüestres.

Da textura grosseira das pinceladas de Freud, quase sempre escorre uma paradoxal sutileza psíquica

Manipulação iconográfica, diga-se, não é um recurso exclusivo de monarquias anciãs da Europa. Nosso império tropicalizado usou e abusou dela, com propósitos muito conscientes, e não será nenhum exagero dizer, como sugere Lilia Moritz Schwarcz, em seu precioso *As Barbas do Imperador* (Companhia das Letras, 1998), que aquele bom e letrado cavalheiro que atendia por d. Pedro 2º foi um produto de marketing de fazer inveja a Duda Mendonça e a Nizan Guanaes. D. Pedro, mandatário aos 14 anos, enfrentava o desafio de manter um império a 40 graus e um gigante continental em meio a republiquetas plebéias e fragmentadas. Até as barbas dele, à frente dos tripés e, depois, dos daguerreótipos, o que faziam era buscar o sentido emblemático da prudência senhorial e da maturidade cívica, no momento mais agudo das sedições separatistas.

Retratos cristalizam símbolos, sejam nobres ou plebeus os retratados, e disso viviam também os mestres do Renascimento. Alguns deles, em Florença, puderam testemunhar aquela que, na crônica da humanidade, deve ter sido a mais atormentada relação de um homem com a sua própria imagem. Feiíssimo, porém vaidoso, Lorenzo de Medici não tinha espelhos no seu *palazzo* e tornou-se um tormento para seus eventuais retratistas, até que Verrocchio encontrou o astucioso ardil de pintar "o Magnífico" quase de perfil, meio enviesado, disfarçando seu nariz obsceno.

Elizabeth 2ª, que tem em sua árvore genealógica soberanos que mandavam decapitar por muito menos, gosta de dançar no abismo da estética. Em 1990, Sua Majestade caiu nas garras de Henry Mee, que, graças ao patronato de Margareth Thatcher, está hoje para a Inglaterra brasonada assim como está para o Brasil o opulento Roberto Camasmie — aquele xodó da peruagem paulistana que invariavelmente coroa seus personagens com frondosos cachos louros, mesmo se esse personagem fosse, digamos, o Ronaldinho. Se a Rainha ansiava por um encontro com o pitoresco, já o teve, portanto. No retrato de Mee, Sua Majestade parece estar sofrendo de icterícia (depois, Mee converteria a princesa Diana numa extenuada dona de casa de classe média).

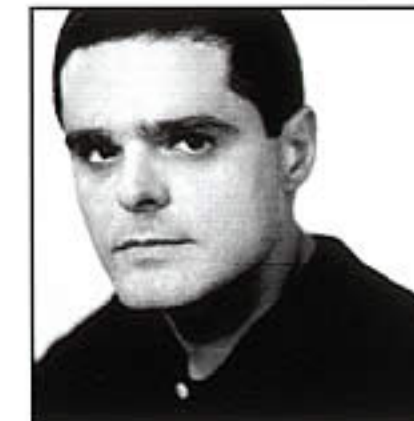
Se um retrato de Henry Mee equivale a uma visita da reportagem da revista *Caras*, o de Lucian Freud arrisca a ser o convite para um passeio no trem fantasma. Mas Elizabeth 2ª pode se tranqüilizar num aspecto. Aos 72 anos, está enxuta, livre, ao que parece, das inclementes adiposidades que costumam fazer a delícia de seu futuro retratista. De mais a mais, da textura supostamente grosseira das pinceladas de Freud quase sempre escorre uma paradoxal sutileza psicológica. Seus modelos vivem uma solidão que testemunha, e não oculta, sua densidade humana. A propósito, quem também andou se candidatando a um retrato de Lucian foi o papa João Paulo 2º. Rechaçou-o o artista, mandando dizer a Sua Santidade que, Freud por Freud, ele devia era procurar o outro — aquele do divã.

Portrait on a Red Sofa, de Lucian Freud: a realidade crua por meio da distorção

Charge da revista *The New Yorker*, de fevereiro de 1994, em que a mulher ironiza o casamento dizendo ter sonhado que Lucian Freud faria a pintura do casal

NOVAS MITOLOGIAS

O Brasil é coisa nossa

A "americanalhação" é uma conquista da elite nativa

Por Fernando de Barros e Silva

A "americanização" do Brasil, seja lá o que isso quer dizer (pelo menos por enquanto), voltou a ocupar, e desta vez como algo desejável, espaço na imprensa e a cabeça de alguns intelectuais. O assunto surgiu como uma espécie de reflexo condicionado à desvalorização do real, quando o aparente fracasso da moeda nos pôs a todos novamente frente a frente com o espectro do subdesenvolvimento e do país que patina, patina e não sai do lugar. É evidente que o modismo editorial tende a transformar a tal americanização em apenas mais um clichê vazio e sem substância, em torno do qual se travariam intensas discussões, até que uma nova mercadoria espiritual, mais rentável, viesse mais uma vez alterar os termos do debate, que então recomeçaria do zero, indefinidamente e sem que se tirasse dele nenhuma conseqüência.

O crítico Roberto Schwarz já chamou a atenção para esse mecanismo recorrente na vida intelectual no país, em que "o gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento", como se lê no ensaio *Nacional por Subtração*, um clássico sobre o tema em questão.

Um projeto nacional deixou de ser um desafio do governo e também não é mais um problema para a sociedade

Antes que se abandone o debate, ou antes que a americanização deixe de ser um problema (nunca se sabe), seria bom tentar especificar um pouco os seus termos atuais. Eles derivam, em grande parte, da atmosfera — cultural, econômica e política — que ganhou fôlego nos anos de ouro da era tucana. Ao rejeitar o nacionalismo, em suas mais variadas vertentes, como uma velharia que deveria ser extinta, e, ao mesmo tempo, assumir como positivo o fato de que o Brasil deveria ser doravante um "mercado emergente", o tucanato forneceu as bases a partir das quais iria decolar (e naufragar) nossa aeronave rumo à modernidade.

A construção de um projeto nacional (que necessariamente passaria pela eliminação da miséria e pela homogeneização de diferenças brutais de renda) deixou de ser um desafio do governo e um problema para a sociedade. Em meio à farra de consumo de importados pela classe média e à explosão de uma cultura popular reciclada pela indústria cultural e em conformidade com seus padrões de reprodução (que se pense no pagode e no neo-sertanejo, por exemplo), viveu-se a ilusão de que o Brasil estava enfim se tornando propriamente uma nação. Também é sintoma disso o cinema hegemônico produzido nos últimos anos, subordinado à estética televisiva da Globo e voltado para a conquista do mercado externo. A fantasia da "redescoberta" das raízes e da identidade nacional serviu como pretexto e justificativa para um processo não de americanização, mas de "americanalhação" do país, expressão forjada pelo historiador Luiz Felipe de Alencastro em outro contexto, mas que funciona à perfeição para explicar o quadro em questão. É, pois, risível, além de evidentemente sintomático, que, no momento em que a "americanalhação" deixa à vista de todos os seus pés-de-barro, que a americanização surja como alternativa ao fracasso histórico do país. A situação faz lembrar a frase do Bandido da Luz Vermelha, no filme de Rogério Sganzerla, ao dizer que "quando a gente não pode fazer nada, avacalha". Em outras palavras, o que está em jogo na defesa da americanização do Brasil é a idéia de que seria possível eliminar o atraso por meio de seu aprofundamento.

Não se trata mais, como dizia Paulo Emílio Sales Gomes num texto célebre — *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* —, da "penosa construção de nós mesmos" que se faria "na dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro". E por uma razão muito simples: a penosa construção de nós mesmos deixou de ser um problema. O país parece ter rifado de seu horizonte a idéia de que devesse ter um projeto nacional. Gustavinho que o diga.

Isso não significa, é óbvio, que seria possível ou mesmo desejável reagir a essa situação de fim de linha ressuscitando uma cultura "genuína", que, além de ilusória, é "complementar de formas arcaicas de opressão" (Roberto Schwarz, *again*).

O que vai ficando claro, seja na cegueira da fase heróica do real, seja na miopia que agora domina a reação ao seu colapso, é que as elites locais continuam sendo, como sempre foram, muitíssimo brasileiras. !

Uma cultura de abóboras extravagantes: americanalhação em curso

MARCO ANDRAS/AGR PHOTOS

Walter Salles e Vinícius de Oliveira nos bastidores da filmagem, em foto de Walter Carvalho: em lugar das idéias que excluem, o afeto

O elogio da compaixão

Por que gostar de *Central do Brasil*, de Walter Salles, e reprovar *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni, correspondem a livrar ambos os filmes da sombra deformadora da ideologia e abrir-se para o mundo dos afetos

Por Olavo de Carvalho

Todo mundo já escreveu e falou sobre *Central do Brasil*, e eu bem poderia me abster de tocar no assunto se as coisas que li e ouvi a respeito não me parecessem um tanto mais estapafúrdias do que posso suportar calado. Não me refiro só às manifestações de generalidade hipócrita que se apressam em socializar a glória de Walter Salles, como se um prêmio não fosse uma distinção, e sim precisamente o contrário — uma repartição igualitária dos méritos entre quem tem e quem não tem. Refiro-me às opiniões que pretendem ir um pouco além dos rapapés fingidos, entrar a fundo no entendimento da obra e trazer ao desamparado espectador que nada compreende por si as luzes da superior intelectualidade que nos guia. Que seria de nós, de fato, sem o auxílio dessas amáveis criaturas que são estipendiadas pelo

Estado para nos dizer o que é o certo e o errado, isto é, respectivamente, a esquerda e a direita de todos os fenômenos do mundo?

No exercício de seu mister, sacerdócio ou militância, essas pessoas têm discutido bastante a "ideologia" de *Central do Brasil*. E, como no Brasil de hoje somente à esquerda é permitido discutir o que quer que seja, as hipóteses em disputa são: primeira, *Central do Brasil* é um filme tão de esquerda quanto qualquer outro digno desse nome; segunda, não é um filme tão de esquerda quanto se desejaria que fosse, uma vez que parece esgotar-se num humanitarismo sentimental sem nenhum apelo político determinado.

Permito-me intervir nesse debate, ainda que um pouco tarde, e declarar, para escândalo geral e talvez para a completa danação de Walter Salles no futuro Brasil socialista, que se trata de um filme de ideologia acentuadamente conservadora; que nisto reside sua originalidade no panorama do cinema brasileiro; e que todos os seus defeitos provêm de seu diretor haver tentado fazê-lo com os meios narrativos disponíveis criados por duas gerações de cineastas esquerdistas, daí resultando alguns equívocos e vacilações numa obra a que nem por isto falta aquela singular eloqüência direta que é uma das marcas da sinceridade.

Para tornar essa idéia mais compreensível, é preciso lembrar que no Brasil de hoje só existem, a rigor, duas correntes políticas: os social-democratas que estão no governo, e os comunistas que estão na oposição. Os poucos liberais que restam só sobrevivem graças a uma aliança aviltante com os social-democratas, dos quais se tornaram serviçais. Não há um partido conservador, e, na esfera da cultura, qualquer idéia conservadora está *a priori* banida como coisa criminosa – isto não só por um acordo tácito, mas pela ação ostensiva e cada vez mais prepotente de autonomeados comitês de censura. No campo da educação e dos valores morais, os social-democratas sustentam um discurso idêntico ao dos comunistas, mas, como no campo econômico seguem por alto a política do FMI (aliás, menos por convicção do que por falta de imaginação) foram designados pela mídia esquerdista para o papel de direita *ad hoc*, o que faz com que o governo, quanto mais ceda à pressão comunista fora das questões econômicas, mais seja acusado de direitista e até de fascista por conta do tratamento que dá a essas questões. Um governo social-democrático, liberal da boca para fora e a contragosto, posa enfim como a única direita possível no Brasil atual e se torna alvo de um discurso condenatório idêntico, em tudo e por tudo, ao que se dirigia nos anos 60 contra a direita militar, da qual acaba por ser, para todos os fins de imagem midiática, perfeitamente indistinguível.

Duas cenas que prospectam as entranhas da narrativa de *Central do Brasil*: Dora (Fernanda Montenegro) no colo de Josué (Vinicius de Oliveira) – uma evocação da cena de *Pixote*, em que Marília Pêra aninha o órfão protagonista – e conversando com o caminhoneiro que encontra na estrada (Othon Bastos). Dora é o mundo contaminado da cidade que, com o menino – e esse é o momento que sela a união entre ambos –, vai ao interior em busca da purificação. O caminhoneiro é uma ponte entre ambos: ainda conserva uma certa inocência e, ao mesmo tempo, já foi doutrinado pelo discurso importado das religiões evangélicas que proliferam nos grandes centros. Ele surge no meio do filme, o que marca a transição entre um universo e outro

Bem sei que essa situação tem um toque de demência, que nela nenhuma idéia ou palavra corresponde exatamente às coisas que designam e que por fim todo o discurso político brasileiro se parece com o de um ator que pretendesse representar Hamlet com as falas de Otelo.

Mas que a situação é essa, é. Em tais condições, não é de espantar que a intelectualidade, diante do sucesso internacional de um filme brasileiro conservador – uma hipótese tão escandalosa que se torna impensável –, termine impedida por um escotoma de enxergar do que se trata e, discutindo-o nos termos habituais com que o autismo esquerdista discute suas divergências intestinas, acabe por não entender absolutamente nada.

Em geral o filme vem sendo interpretado no sentido quase que de um *Bildungsroman*, a história da educação – e da transformação – da personagem Dora pelo desenrolar da experiência vivida. E, como Dora toma consciência do sofrimento dos pobres, mas não chega a captar nenhum sentido político na opressão que a rodeia e tudo enfim se resolve no plano da pura compaixão, o filme é diagnosticado como portador de uma consciência política real, sim, mas incipiente e raquítica. A discussão esgota-se portanto na questão quantitativa de saber se a obra é esquerdista o bastante para ser admitida como coisa decente. Há quem diga que sim, há quem diga que não. Se há uma coisa repartida com justiça neste mundo, é a cretinice.

O fato é que, por esse prisma, nada se enxerga e tudo o que se consegue é fazer a discussão ir parar tanto mais longe do seu objeto quanto mais se aproxima das opções ideológicas estereotipadas que a resumem. Pois o fato é que a transformação de Dora é demasiado superficial para constituir, por si, o núcleo da história. Dora nem é tão má no começo nem fica tão boa no fim. Essa transformação não pode ser o essencial da trama por um motivo muito simples: a mudança decisiva acontece logo no começo, quando a farsante aproveitadora toma pela primeira vez na sua vida uma decisão moral, arriscando tudo para salvar um menino a quem mal conhecia. Em todo o restante da história, ela não passa por nenhuma outra tomada de consciência mais profunda, mas apenas por uma progressiva e passiva acomodação às novas circunstâncias de sua existência, resultados incontornáveis da escolha inicial. Se notarmos que no curso da narrativa ela passa da condição de uma modesta mas estável solteirona de classe média baixa (nos padrões brasileiros, entenda-se) para a de uma desempregada errante e miserável, veremos que sua situação externa mudou muito mais do que suas idéias e sentimentos.

FOTOS PAULA PRADINI/DIVULGAÇÃO / WALTER SALLES/DIVULGAÇÃO

Não, a alma de Dora não é o núcleo do enredo, e a transformação dela não é a essência da trama. Essencial é a mudança da condição objetiva, social e pessoal do menino Josué à medida que o desenrolar dos acontecimentos o afasta da grande cidade litorânea e o conduz de volta às suas raízes no coração do Brasil, onde ele recebe de volta a condição humana que a maldade do meio urbano lhe havia negado. O que se transforma não é a alma dos personagens individuais: é a condição social e moral que os cerca, a qual muda junto com a paisagem, à medida que a câmera os acompanha da periferia ao centro.

FOTO WALTER CARVALHO

O diretor, Fernanda e Vinícus na foto que pontuou toda a campanha publicitária de *Central*, orçada em menos de US$ 1 milhão, contra os quase US$ 10 milhões que a Miramax investiu na divulgação de *A Vida É Bela*. O cenário é, mais uma vez, o interior acolhedor, onde acontece a feira em que Dora e Josué agem pela primeira vez em comunhão. Ela escreve cartas em nome dos analfabetos locais, e ele anuncia o serviço. A cidade, símbolo do mal e do desvirtuamento de uma tradição, está longe – tão longe quanto o objeto de uma nostalgia conservadora

A grande cidade surge aí como o cenário do mal, um mundo condenado em que a busca do dinheiro leva a extremos de crueldade e a miséria é o penúltimo estágio de uma jornada descendente em direção ao nada. É o Brasil moderno, decerto, mas é uma modernidade estúpida, desumana e sem futuro. À medida que se desloca para o interior, Josué encontra um Brasil antigo, primitivo, mas cheio de humanidade e promessas de futuro. Na grande cidade, seus irmãos, Moisés e Isaías, teriam se perdido na voragem do banditismo, terminariam baleados nas ruas. No sertão, conseguem erguer a cabeça e conquistar um princípio de vida decente.

O Brasil progressista e dinâmico da grande cidade é o vasto cemitério das esperanças humanas. O Brasil arcaico e rude do sertão é o depósito intocado das virtudes populares e daquela religiosidade simples e devota que, a uma certa altura da história, produz milagres e floresce num buquê de sorrisos esperançosos – um dos momentos mais belos do filme de Walter Salles.

A cidade do diabo e o sertão de Deus – não há como evitar o paralelo com o grande clássico do conservadorismo na literatura de língua portuguesa, o romance *A Cidade e as Serras*, de J. M. Eça de Queiroz. Tal como o rico Jacinto do romance, o menino pobre e a solteirona empobrecida de *Central do Brasil* empreendem uma jornada em direção ao centro, a qual, se não os leva aos céus, os devolve, ao menos, do inferno a um mundo normal e são em que ainda pode brilhar um sorriso.

Talvez não seja de todo irrelevante lembrar que o título do filme – *Central do Brasil* – é o nome de uma ferrovia que, hoje reduzida ao transporte de carga e à ligação com os subúrbios, antigamente era o principal meio de transporte para a população pobre entre as grandes cidades e o centro do país, entre o Brasil novo e o Brasil velho. Refazendo por meio rodoviário o trajeto da antiga ferrovia, Dora e Josué descobrem, de certa maneira, que a ordem dos fatores está hoje invertida: o Brasil "novo" é um inferno sem esperança, o Brasil "velho" é um mundo novo que nasce. Nada mais é

preciso para demonstrá-lo do que a eloqüência mesma de um enredo que transporta os dois heróis desde um inferno compressivo onde se vendem crianças para extrair seus órgãos, até um cenário primitivo onde as pessoas têm nomes bíblicos e ganham a vida com o ofício evangélico da carpintaria; desde a brutalidade da vida urbana até um mundo arcaico onde a seiva da vida brota dos valores tradicionais: família, religião, humildade, trabalho. Na jornada de volta, o encontro com o caminhoneiro marca precisamente o meio do caminho. Esse personagem ainda tem um pé no Brasil antigo, pelo apego a esses valores; mas já participa da modernidade, na medida em que os recebeu, um pouco alterados, pelo viés das novas seitas evangélicas importadas dos Estados Unidos. Ele pode levar Josué e Dora até um certo ponto – mas, tucanamente, recua amedrontado ante a perspectiva de um comprometimento profundo. Se ele se casasse com Dora, constituiriam mais um arremedo moderno de família, colando pedaços de famílias dispersas. Seria um *happy end* bom para as novelas politicamente corretas da Globo. Em *Central do Brasil*, isso não serve. Adeus, tucanismo: é preciso ir mais fundo, reencontrar a família originária, a religião antiga, a raiz autêntica. Entre o "mundo" e a "alma", no sentido bíblico dos termos, não há conchavo possível.

Se isso não é conservadorismo, não sei o que é. Mas como a hipótese de que o conservadorismo possa ter algum mérito é hoje crime hediondo, todos se abstêm de cometê-lo e têm de escavar, no imaginário progressista, as mais rebuscadas desculpas para legitimar um aplauso cuja negação descarada passaria por coisa antipatriótica, o que seria um tremendo vexame para pessoas que têm o monopólio do patriotismo. Comunista sofre, não é?

Nos últimos anos, a radicalização artificial dos ódios políticos levou a opinião pública nacional a perder de vista o pressuposto básico da ordem democrática: o princípio de que nossos adversários políticos não são monstros ou a encarnação do mal (são apenas pessoas que acreditam poder realizar o bem por um caminho diferente do nosso) e de que a verdadeira monstruosidade só começa quando nos esquecemos disso. Reivindicar para os conservadores e antimodernos o direito a um rosto humano é hoje um ato de salvação nacional que requer coragem, grandeza, generosidade. *Central do Brasil* devolve à nossa consciência entorpecida pelo discurso monológico dominante um fundo de valores antigos sem os quais toda mudança social se perde – como resumiu um grande artista conservador, o poeta Manuel Bandeira – numa "agitação feroz e sem finalidade". !

Bambi em Auschwitz

Benigni cria uma fábula cujo servilismo esquece a história para se agarrar ao Oscar

Por Reinaldo Azevedo e Wagner Carelli

Não é por amor a *Central do Brasil* que se pode considerar *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni, um filme constrangedor. Para demonstrá-lo, propõe-se aqui um exercício: passe o leitor na locadora e alugue *Bambi*, o desenho animado. Depois de algumas lágrimas, considere-se que aquele que é, provavelmente, o mais tristemente apologético dos filmes sobre o amor filial guarda impressionante semelhança com os elementos essenciais de *A Vida É Bela*: o adulto priva a criança das agruras da realidade e dá a sua própria vida para salvá-la. Não tenha receio de ser empírico: substitua a primeira parte do filme de Benigni pela paz que reinava na mata (antes da chegada dos homens maus), Giusuè por Bambi, Guido pela Gazela e o campo de concentração pelo fogo na floresta. Está aí, resumida, toda a complexidade narrativa e as nuances de personagem de um filme que vem arrebatando multidões.

A comparação torna-se ainda mais justa e exata quando se sabe que um fenômeno ainda não quantificado cientificamente, mas perceptível, tem marcado a trajetória de *A Vida É Bela*: o filme tem conquistado, sim, a unanimidade do público, mas é, sobretudo, um fenômeno de aceitação ativíssimo entre as crianças. É talvez a prova maior de alguma suspeita de sublime que o filme deixe entrever, mas também de sua fragilidade. O diretor costura dois pedaços de narrativas díspares num filme que busca comover – e comove – um público cuja complexidade mental e exigência estética são, ou aí estacionaram, ou até aí regrediram, aquelas próprias à idade dos 13 anos. É compreensível e até saudável que *A Vida É Bela* seduza as crianças – assim como *Bambi*, mal não há de fazer. Mas o que foi feito dos adultos dos cinemas? Benigni, mancomunado com o Oscar, deu-lhes um pirulito e os pôs para dormir.

A fábula *ad hoc* de Benigni revela a idade mental a que chegou o espectador médio de cinema. *Ad hoc*, isto é, feita com um objetivo definido: desgarrar-se da história para agarrar-se a estatuetas do Oscar, com concessões espantosas e soluções dramáticas primitivas. Faça o leitor que ainda não se quedou vítima do embuste um outro exercício e avalie a sinopse do filme: "Para esconder do filho pequeno que estão num campo de concentração, pai finge que ambos participam de uma gincana". São duas ou três linhas que comovem mais que o filme. Benigni tinha em mãos um grande argumento sobre uma daquelas situações-limite que testam toda a glória e toda a miséria de existir. Mas banaliza, com uma personagem plana e de pouquíssimos recursos, a situação por si mesma quase insuportável de Guido, a personagem que encarna.

Benigni com Nicoletta Braschi (acima) e o menino Giorgio Cantarini (abaixo): um idiota privado, de egoísmo infantil, protagonista de um dos episódios de servilismo à indústria de Hollywood mais constrangedores da trajetória do cinema europeu. Ele diluiu circunstâncias históricas incômodas para um sucesso de larga escala e tirou toda a complexidade de seus personagens com o objetivo de não agredir a consciência média nem atrapalhar a digestão das pipocas

Benigni é expoente de uma extraordinária linhagem de atores cômicos, um herdeiro legítimo da grande tradição italiana de comédia, e esperava-se dele em *A Vida É Bela* o maior momento de um comediante, aquele em que seu poder de fazer rir destilará a quintessência do drama, revelará a dimensão insuportável da tragédia. Mas ele traiu sua ascendência, sua herança e o que deveria ser o propósito de sua existência artística pela possibilidade de uma estatueta. Preferiu eliminar toda necessária tensão de seu filme, ficar no histrionismo raso, na pirueta circense, a correr o risco de desagradar às mimadas, caprichosas e desatentas platéias americanas, sempre indispostas à mais sutil sugestão de reflexão. Para não atrapalhar a digestão das pipocas, diluiu a circunstância terrível de seus personagens a tal ponto que seu pano de fundo poderia ser tanto o Holocausto quanto a floresta de João e Maria. E, com ansiedade canina pelo afago, embrulhou uma mentira histórico-ideológica na sua suposta fábula política em favor do bem: em *A Vida É Bela*, o campo de concentração de Auschwitz – tudo leva a crer que seja, aí foram internados os judeus italianos, a ele se referem os créditos de consultoria do filme – é libertado por tropas americanas, e não soviéticas, como de fato aconteceu. A que Oscar concorreria Benigni se ao soldado de bochechas saudáveis e expressão idiota, falando o idioma inglês com reconfortante sotaque caseiro, correspondesse um baixinho atarracado das estepes centrais da Rússia falando como Jabba The Hut?

Benigni fez todas as mesuras possíveis à academia de Hollywood. Vê-lo por meses literalmente de joelhos, trabalhando o lobby de seu filme, foi a metáfora ativa da genuflexão que seu filme logrou fazer. É inescapável: a análise da estrutura do enredo de *A Vida É Bela* evidencia que a escolha do Holocausto não é outra coisa que não oportunismo. Basta assistir e pontuar a trama, seguir o tanque-objeto do desejo. Tudo no filme converge para essa grande cena final de rendição, o maior gesto de submissão à indústria cinematográfica americana de que se tem notícia no cinema europeu. O resto é incidental. Daí os personagens sofrivelmente trabalhados, os achados fáceis, que se pretende "poéticos", do roteiro, as *gags* de desfecho telegrafado com dois meses de antecedência, como requer o processo de assimilação do humor na criança. Benigni não busca a solidariedade de sentimentos adultos. Torna todos os espectadores pequenos Giusuès engambelados por suas facilidades.

Comparar, como se vem fazendo, Benigni a Charles Chaplin é demonstrar outro processo de degenerescência que acompanha a infantilização do público – o da imbecilização da crítica. O *clown* chapliniano, o vagabundo antiestablishment que fugiria horrorizado de qualquer tanque, é a demonstração do paradoxo da grandeza, a revelação de todas as virtudes no perímetro estreito e ridículo da insignificância do homem. O Guido de Benigni é um idiota privado, de egoísmo infantil, preocupado com o próprio umbigo – que, num ato falho de seu criador, ele mostra como o centro de tudo que é belo.

As crianças de Chaplin são todos os homens, embalados no riso de si mesmos; as de Benigni são as que enganamos para fazer dormir. Quem já passou pela experiências de inventar histórias para os filhos ao pé da cama sabe que nesses relatos não pode haver irresoluções ou ambigüidades, que a surpresa jamais é bem-vinda, que a estabilidade emocional que conduz ao sono deriva da repetição. O Benigni de *A Vida É Bela* é a mãe desvelada das platéias contemporâneas, que mergulham seguras em torpor emocional e intelectual às primeiras palavras de sua voz monótona, reconhecível, mentirosa.

FOTOS DIVULGAÇÃO / SERGIO STRIZZI/DIVULGAÇÃO

A paz de Scorsese

Em entrevista exclusiva, Martin Scorsese, que se fez conhecer como o grande esteta da violência no cinema, refaz seu roteiro de prospecção do universo budista para filmar *Kundun*, que finalmente estréia no Brasil

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Martin Scorsese não é um estranho no ninho da busca espiritual — ele apenas voa até lá por rotas peculiares. Menino franzino e asmático nas duras ruas do Lower East Side, o bairro italiano de Nova York, pensou seriamente em se tornar padre — principalmente porque, como ele explica nesta entrevista, o padre era a figura de autoridade para a qual ele se sentia mais adequado, já que não tinha *physique du rôle* para ser gângster. Em 1988, ele provocou uma celeuma de proporções cósmicas ao dar uma leitura altamente pessoal a *A Última Tentação de Cristo*, a já polêmica obra de Nikos Kazantzakis sobre a humanidade de Jesus. Mas a atração pelo projeto veio não da vontade de chocar o establishment religioso, mas de investigar a vida cotidiana daqueles que eram os *outsiders* da sociedade da época, os galileus.

Dez anos depois de *A Última Tentação*, Scorsese voltou-se para o Tibete e, em *Kundun*, que estréia tardiamente no Brasil, documentou a infância e juventude de Tenzin Gyatso, o 14º dalai-lama — e o primeiro de sua linhagem a ser expulso de seu país pelos ocupantes chineses. Com um elenco de não-atores — apenas Mao Tsé-tung e seus generais são interpretados por profissionais — e com o Marrocos substituindo o Tibete proibido, o filme não deixou de provocar controvérsia: desta vez, a indignação foi do governo chinês, que viu ali um gesto de propaganda do Ocidente.

E, de fato, vindo, como veio, na esteira de uma moda de ativismo pró-budista e pró-Tibete (documentada na primeira edição de **BRAVO!** e atualizada no quadro adiante), *Kundun* poderia ser apenas mais um artefato superficial na longa lista de brinquedos hollywoodianos exóticos facilmente cooptados pelas ideologias do momento. Evidentemente, nem o governo chinês nem os budistas de ocasião conhecem Scorsese. Como ele conta nesta entrevista — duas horas de conversa numa sala de reuniões em Manhattan, no outono americano de 1997 —, a atração pelo projeto veio de seus ângulos estéticos (a possibilidade de uma narrativa fluida e

Lobsang Samten e Tulku Jamyang Kunga Tenzin: contraste ao "ritmo nova-iorquino" de Scorsese

FOTO DIVULGAÇÃO

misteriosa), do desafio de desfazer os clichês cinematográficos do gênero e da complexidade geopolítica da região.

A seguir, a entrevista concedida a **BRAVO!**.

BRAVO!: Por que o Tibete, o dalai-lama?

Scorsese: Esse projeto, na verdade, foi iniciado por Melissa Mathieson (*a roteirista*). Ela há muito tempo conhece o dalai-lama e tem uma relação pessoal com ele. Há algum tempo – quando foi? 1991, 1992... –, nós recebemos o roteiro original de Melissa. Eu estava fazendo *A Época da Inocência* e fiquei imediatamente fascinado pelo projeto. Por meio de Melissa, nós, eu e Barbara (*da Fina, produtora de todos os filmes de Scorsese*), encontramos o dalai-lama em Washington, e imediatamente vi o potencial de uma história ali mesmo. Infelizmente, eu também sabia que não poderia iniciar o projeto de imediato – eu estava contratualmente obrigado a fazer um outro filme, *Cassino*. Mas eu sabia que, assim que houvesse disponibilidade de tempo, iria fazê-lo.

O que fascinou você, em particular?

Pessoalmente, o dalai-lama é um homem fascinante. O fato de que ele representa uma religião cujos princípios básicos são a compaixão, a gentileza, a bondade, a tolerância... Isso só fez com que o fascínio aumentasse. A verdade é que vivemos num mundo extremamente violento. E pouca gente tem a autoridade moral de questionar esse estado de coisas. O dalai-lama tem, e isso em si mesmo já daria um bom filme, mas há mais: essa era também a possibilidade, para mim, como cineasta, de fazer um filme com uma narrativa não-linear, o que é algo que sempre me interessou. Melissa (*Mathieson*) escreveu um roteiro não-linear, do ponto de vista do dalai-lama, de forma que o espectador saiba apenas o que ele sabe. E esse, para mim, é um dos modos mais desafiadores e interessantes de contar uma história num filme.

Seus filmes têm uma dose grande de violência. Foi difícil fazer um essencialmente não-violento?

Na verdade, a escolha que tive de fazer foi não mostrar explicitamente a violência cometida contra os tibetanos, contra o dalai-lama. Há violência nessa história, e é a violência que eles sofreram e ainda sofrem, porque o genocídio dos tibetanos continua. Mas, sendo esse filme, como você diz, essencialmente um filme não-violento, optei por deixar de fora qualquer visualização explícita dessa violência. Meus filmes refletem a violência como eu testemunhei crescendo no bairro italiano de Nova York, onde – eu sempre disse isso – as grandes figuras de autoridade são o gângster e o padre. E a violência é simplesmente um exercício de poder, uma forma de você afirmar seu lugar na cadeia da sobrevivência. Eu quis ser padre, já que era frágil demais para ser gângster. Mas sempre tive problemas com o "dar a outra face" do catolicismo, o "perdoar os inimigos". Isso é o oposto do código das ruas, e eu sempre tive dificuldade em aceitar isso. E eis aqui o dalai-lama, que é um homem que prega exatamente isso, que é confrontado com a violência, com uma cultura que está determinada a exterminá-lo, e reage exercendo exatamente a não-violência que prega. É uma idéia fascinante.

Suas convicções mudaram depois de fazer o filme?

Não sou budista, se é isso que você está perguntando. E não tenho intenção de me tornar budista. Me criei católico e ainda vou à igreja de vez em quando porque gosto de ritual; acho que o ser humano precisa de rituais. Mas talvez tenha ficado mais tranqüilo, mais paciente, depois de conviver com os budistas.

Outra dificuldade ao fazer um filme como *Kundun* é o fato de você criar toda uma história baseada em momentos espirituais, ou seja, na não-ação. Como você resolveu esse paradoxo?

Na verdade, para mim, o primeiro obstáculo a ser ultrapassado como narrativa cinematográfica foi *Lost Horizon* (*de Frank Capra, 1937*). Adoro Capra, mas sempre disse que esse não é um de seus melhores filmes. É chato. Esses eram os primeiros obstáculos para mim, como cineasta ocidental – a visão popular do Tibete, que veio de filmes como *Lost Horizon*. Mas a verdade é que não pensei neles quando estava trabalhando neste. Se pensasse, eu não teria seguido adiante. A questão da passividade é um outro problema. Estamos lidando com mente e espírito, mas há sempre o corpo, e eu comecei a entrar nessa história pelo corpo. O menino, os olhos do menino... dar partida na história por meio do menino – você sabe o que ele sabe, você vê o mundo, a família, o palácio, pelos olhos dele. A primeira parte da história, pelo menos, é pura intriga palaciana e é toda baseada em fatos verdadeiros. Num certo sentido, este filme, para mim, é muito semelhante a *A Época da Inocência* (1993): uma história que se desenrola num universo que eu desconhecia, intensamente estilizado e ritualizado, em que o contato e a expressão das emoções vêm unicamente do físico, do comportamento, porque nada é dito claramente.

Em que estágio do projeto você decidiu trabalhar com não-atores? Como foi trabalhar com eles?

Foi uma escolha imediata, logo nos estágios mais iniciais do projeto. Não podia ser feito de outro modo. Estava intrínseco, na própria inocência do roteiro de Melissa, em sua fé nessa história, que eu não poderia usar outros elementos que não os mais autênticos. Os tibetanos teriam de ser os tibetanos – seus rostos, suas expressões, o modo como eles se movem. A sua emoção contida não é reprimida, é disciplinada, emoção disciplinada. Nós começamos a trabalhar com o elenco antes das filmagens, no Marrocos, tivemos algumas semanas de leituras, e imediatamente vi que ia dar certo – a seriedade de todos eles... À noite eles se recolhiam aos alojamentos e tomavam a lição das crianças. No dia seguinte, todas as crianças sabiam as falas, sem erro. As crianças eram impecáveis! A não ser pelo garoto de dois anos – esse não queria trabalhar. Criamos mil distrações, câmeras em casinhas pintadas com brinquedos em volta, mil disfarces, ele não se interessava, fazia o que bem entendia, e nós tínhamos de nos acostumar com ele, sair atrás... Mas ele é a reencarnação de um lama e já freqüenta o mosteiro. Em breve ele vai passar por uma cerimônia parecida com a que mostramos no filme. Por mim, está tudo bem, ele pode fazer o que quiser!

E como você adaptou o seu estilo de dirigir a essa nova realidade, com um elenco tão sui generis?

Eu tive de desacelerar! Houve um conflito entre meu temperamento e o jeito budista de ser. Eles viviam me gozando, imitando o meu jeito hiperativo, o meu jeito de Nova York. "Ação! Ação!", eles saíam gritando atrás de mim, rindo... Ríamos muito no set, eles têm um senso de humor espetacular. Mas tudo é mais

Em *Kundun* (nesta página e nas seguintes, cenas do filme com a participação dos atores não-profissionais), Scorsese documentou a infância e juventude de Tenzin Gyatso, o 14º dalai-lama e o primeiro de sua linhagem a ser expulso de seu país pelos ocupantes chineses. "Eu não sou budista e certamente não serei budista. Certamente não serei uma pessoa como Richard Gere, que há anos estuda seriamente essa disciplina e de fato é um conhecedor", diz o diretor

FOTOS DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Kundun, de Martin Scorsese. Com Tenzin Thuthob Tsarong, Gyurme Tethong, Tulku Jamyang Kunga Tenzin e Tenzin Yeshi Paichang. Roteiro de Melissa Mathieson. Estréia prevista para este mês. A vinda do dalai-lama ao Brasil também está programada

Acima, Tenzin Thuthob Tsarong em cena. "Não sei se consideraria o budismo uma coisa chique em Hollywood", diz Scorsese. "Há causas que têm seu momento certo na consciência do público. No início dos anos 50, foram feitos vários filmes em defesa dos índios norte-americanos mostrando o genocídio das tribos. E nada aconteceu. E por quê? Porque não havia eco na mente do público. O país e os tempos eram diferentes"

lento num país sem estradas, e nossas locações não tinham estradas; eles vêm de um país sem estradas, onde tudo é feito a pé...

Você formou opinião sobre os aspectos políticos da história, a invasão chinesa, o exílio do dalai-lama?

O aspecto que primeiro me chamou a atenção é quanto a história do Tibete está interligada com a história da China. É impossível contar uma sem contar a outra. Então as minhas escolhas tinham mais a ver com o modo de revelar essa história. Para mim, essa história, no tempo presente, é a história do conflito de uma religião, o budismo, com uma nova religião, o marxismo; de uma dinastia, a tibetana, com outra dinastia, uma nova dinastia chinesa, iniciada no momento em que Mao toma o poder. Mao tomando o poder e trazendo mudanças, reformas, e querendo que essas mudanças se estendam ao Tibete. Devo dizer que tentei, com toda honestidade, mostrar o ponto de vista da China nessa questão. Tentei mostrar em várias cenas, como aquela em que os generais estão conversando e falando como era a China antes de Mao, antes da guerra do ópio, e como Mao unificou o país, trouxe o país para o século 20 e restaurou o orgulho nacional. Tentei equilibrar a tensão clara entre China e Tibete, mostrar como também o dalai-lama sente que a mudança é necessária, que seu país está em vias de colidir com o século 20, e que o choque pode ser doloroso. Tentei mostrar o drama da situação quando Mao finalmente senta-se com o dalai-lama para conversar e diz para ele: "Religião é um veneno. Você tem uma boa atitude, mas precisa entender que toda religião é um veneno e que esse seu modo de viver está marcado para a extinção". E o que fica claro nessa conversa é que os dois acreditam piamente em seus respectivos pontos de vista... Aí está a tragédia. É uma tragédia.

O dalai-lama é um fã confesso de cinema. Ele viu o filme? O que ele achou?

Ele ainda não viu o filme completo (*a entrevista foi feita uma semana antes da estréia do filme nos Estados Unidos*). Ele viu uma cena que, aliás, eu adoro, quando o menino está escondido no manto de um monge, e o monge está recitando preces para ele, e o regente entra e diz ao menino que a missão dele no mundo é amar todos os seres vivos. Acho que o dalai-lama gostou muito.

Scorsese brinca com um dos meninos que fazem o papel do dalai-lama em um intervalo das filmagens: toque de inocência e esperança em uma obra repleta de desolação. "Havia uma incrível ligação entre eles e uma real devoção ao trabalho. Hoje eu tenho certeza de que, para eles, participar do filme era um ato religioso", diz o diretor

O Novo Tibete

Cabala, cientologia: qual é a nova onda no circuito frívolo das celebridades?

Um ano e quatro meses depois desta entrevista e pouco mais de 12 meses depois da estréia de *Kundun* – que se comportou nos cinemas americanos como filme independente, foi exibido em meras 25 telas e arrecadou modestos US$ 5,6 milhões ao cabo de cinco meses em cartaz e duas indicações para o Oscar de 98 –, a libertação do Tibete não é mais a causa do momento, e o budismo já deixou de ser a busca espiritual *du jour*.

Richard Gere continua fidelíssimo às suas convicções, Leonard Cohen ainda é monge e cozinheiro de um retiro budista nas montanhas de San Gabriel, próximo de Los Angeles, os Beastie Boys ainda organizam concertos em benefício dos tibetanos exilados, e o dalai-lama em pessoa virou garoto-propaganda dos computadores Apple (graças a uma série de gigantescos outdoors com uma foto preto-e-branco sua, encimada pelo slogan "Pense diferente").

Mas os círculos exteriores da espiral eternamente em movimento na busca insaciável do modismo de ocasião já estão voando em outras freguesias. Espiritualmente, a sensação atual é o estudo da cabala, endossado e praticado por uma vasta gama de judeus e não-judeus, que vai de Madonna a Roseanne. Na verdade, até a velha e eternamente acossada cientologia está passando por um renascimento, atraindo jovens astros como Juliette Lewis e Giovanni Ribisi.

Politicamente, há uma preocupante escassez de causas amenas e inquestionáveis como a salvação das peles dos bichinhos, das árvores da Amazônia ou dos tibetanos. O caso Monica Lewinsky deixou democratas e republicanos nervosos. A Europa Oriental é incompreensível para o astro hollywoodiano médio. A África sem um Nelson Mandela é apenas miséria e morticínio (como fazer um filme sobre hutus contra tutsis?). Nas palavras de um veterano de outras campanhas, o roteirista Bernard Gordon, vítima e sobrevivente da caça às bruxas do macarthismo e que hoje trabalha pela restauração do crédito de seus colegas banidos, "acreditar em alguma coisa sempre foi perigoso em Hollywood. Você pode perder seu emprego se acreditar muito em algo em que seu produtor, chefe, cabeça de estúdio não acredita. As pessoas gostam muito de dar dinheiro para causas, mas pedindo pelo amor de Deus que seus nomes não sejam publicados".

Quanto à China... Bem, a China: é o maior mercado virgem do mundo, não é? Essa questão e os últimos desenvolvimentos na área do pragmatismo militante de Hollywood estão na seção *Briefing de Hollywood*, nesta edição. – AMB

FOTOS DIVULGAÇÃO

Scorsese, a trajetória

Do Lower East Side ao maior cinema americano, vida e obra de um diretor que nunca abriu mão da independência. Por Paul Mounsey

Há alguns anos, Steven Spielberg declarou que Martin Scorsese é o melhor cineasta americano vivo, e, apesar de ele nunca ter alcançado o sucesso de bilheteria de alguns dos seus contemporâneos, essa opinião é compartilhada por muitos. Diretor que transformou violência, culpa católica, pecado e redenção em marca registrada de sua estética pessoal, Scorsese permanece há quase 30 anos no perímetro do establishment de Hollywood – de cujo dinheiro às vezes se beneficia em seus projetos –, mas nunca abre mão da independência. Defensor apaixonado da tradição cinematográfica, com conhecimento quase enciclopédico do cinema mundial, milita ativamente há anos para melhorar a preservação e disponibilidade de filmes clássicos e conscientizar o público sobre o estado precário dos arquivos cinematográficos.

A obra de Scorsese é centrada na América pobre e derrotada, a América dos ringues de boxe, do crime organizado, dos psicopatas. São tipos imortalizados em filmes como *Taxi Driver* (1976) e *Touro Indomável* (1980), ambos com Robert De Niro. Em *Kundun*, o universo é outro: "Há violência nessa história. Mas, sendo esse um filme essencialmente não-violento, optei por deixar de fora qualquer visualização explícita dessa violência". Acima Kunga Tenzin

Nascido em 1942, Martin Scorsese cresceu no Lower East Side, o bairro pobre de Manhattan. Sua infância foi assombrada por doenças, entre elas a asma, e por isso ele nunca se misturou às crianças na rua. Tornou-se, isso sim, um observador atento das pessoas ao seu redor e do mundo que habitavam. Por causa da fragilidade física, o jovem Scorsese passava horas no cinema do bairro, e ali encontrou a sua paixão. A outra "âncora" da infância e adolescência foi a igreja, e a certa altura ele chegou a pensar seriamente em se tornar padre. Depois de estudar e desistir do Cathedral College, um pré-seminário, entrou para a escola de cinema da Universidade de Nova York, onde fez vários curtas-metragens. Em 1968, Scorsese defendeu tese de mestrado e começou a ensinar na faculdade. Foi nessa época que conheceu aqueles

que até hoje são seus colaboradores mais próximos: a montadora Thelma Schoonmaker e os atores Harvey Keitel e Robert De Niro.

Depois de *Who's That Knocking on my Door?* (1969), um filme sem brilho que já começava a explorar o tema da culpa católica, Scorsese e Schoonmaker trabalharam como montadores do documentário *Woodstock* (1970). Em 1972, Roger Corman contratou Scorsese para dirigir

Boxcar Bertha (*Sexy e Marginal*), um drama que até certo ponto transporta o relacionamento Maria Madalena–Jesus Cristo para a época da Depressão americana. Durante as filmagens, Barbara Hershey (que fazia a prostituta) deu a Scorsese um exemplar do livro *A Última Tentação de Cristo*, de Nikos Kazantzakis, cujas possibilidades cinematográficas saltaram imediatamente à vista do diretor. Scorsese levaria 16 anos para realizar o projeto.

Enquanto isso, dirigiu *Mean Streets* (*Caminhos Perigosos*, 1973), uma combinação de todos os elementos que testemunhara em seu bairro, no que pode ser definido como a história semibiográfica de um grupo de jovens amigos ítalo-americanos e seus conflitos individuais com a igreja, a família e a máfia. O que chamou a atenção dos

Abaixo, Robert De Niro (com Ray Liotta) em *Os Bons Companheiros*, retrato da máfia de contundência comparável a *O Poderoso Chefão*, de Coppola. O ator, que aparece em boa parte dos filmes de Martin Scorsese, fez pelo menos dois psicopatas memoráveis: o de *Taxi Driver* e o da refilmagem de *Cabo do Medo* (1991), em que contracena com Juliette Lewis (acima)

críticos para o filme foi o estilo visual de Scorsese (que deve mais do que um "muito obrigado" ao *film noir*), seu retrato realista da vida nas ruas e o desempenho repleto de improvisação por parte dos atores. O filme também marcou o começo da parceria com De Niro, que resultou, três anos mais tarde, no que muitos consideram a obra-prima de Scorsese, *Taxi Driver*. Juntando-se dessa vez ao roteirista Paul Schrader (outro parceiro constante), *Taxi Driver* conta a história de Travis Bickle (De Niro), um veterano que o Vietnã transformou num vigilante psicótico, sua solitária descida ao inferno e redenção final. Aqui, a culpa católica de Scorsese se encontra com a *angst* calvinista de Schrader numa controvertida explosão de violência que até hoje desperta polêmica.

O insucesso de crítica e público de *New York, New York* (1977) causou tal consternação a Scorsese que ele achou que *Raging Bull* (*Touro Indomável*, 1980) seria seu último filme nos Estados Unidos. Estava pensando em mudar-se para a Itália e fazer documentários para a televisão. O sucesso de *Touro Indomável*, no entanto, o fez mudar de idéia. Filmado em preto-e-branco, a história do boxeador Jake LaMotta roteirizada por Paul Schrader trouxe Oscars para seus dois colaboradores de longa data, Thelma Schoonmaker e Robert De Niro. É interessante notar aqui que Schoonmaker sempre afirmou que Scorsese é responsável por grande parte do trabalho dela, no qual os *storyboards* altamente detalhados determinam não só os movimentos de câmera, mas também a montagem. Um exemplo memorável disso é a cena em que LaMotta apanha violentamente de Sugar Ray Robinson; toda a seqüência foi filmada e editada seguindo a famosa cena do chuveiro de *Psycho* (*Psicose*, 1960).

Durante toda a década de 80, Scorsese tentou levantar dinheiro para fazer *A Última Tentação de Cristo*, sem sucesso. Nesse meio tempo fez o subestimado *O Rei da Comédia* (1983), em que Travis Bickle se torna Rupert Pupkin, um obcecado aspirante a comediante, *After Hours* (*Depois de Horas*, 1985), *The Color of Money* (*A Cor do Dinheiro*, 1986), uma tentativa consciente de fazer um filme dentro dos parâmetros hollywoodianos, e um videoclipe para *Bad*, de Michael Jackson (1987), antes de finalmente conseguir o financiamento necessário na Itália para o projeto de Kazantzakis. *A Última Tentação de Cristo* (1988) foi lançado em meio a muita controvérsia – grupos cristãos fundamentalistas nos Estados Unidos o acusaram de blasfêmia, um cinema do sul foi bombardeado, e o filme foi totalmente banido em alguns países (Chile e África do Sul, por exemplo). Mais uma vez Scorsese se juntou a Schrader para mostrar um Jesus muito humano, dividido entre o espírito e a carne, cheio de dúvidas sobre o seu papel de messias. O Jesus de Scorsese traz à lembrança o Charlie (Harvey Keitel) de *Mean Streets* e o Travis Bickle (De Niro) de *Taxi Driver*.

No filme seguinte, pareceu a alguns que Scorsese voltava a pisar um terreno familiar. *Goodfellas* (*Os Bons Companheiros*, 1990) trata de um grupo de gângsteres menores às margens da máfia. Novamente, a violência é extrema e gráfica, mas dessa vez parece ainda mais chocante pela justaposição paradoxal de humor, criando um tipo de oxímoro cinematográfico, que intensifica a mensagem principal do filme, transformando o que seria apenas um entretenimento bem construído numa perturbadora obra de arte. Tecnicamente o filme é um *tour de force*, que mostra um trabalho de câmera engenhoso (há vários *travellings* de mais de cinco minutos), uma primorosa montagem e uma trilha sonora toda composta de canções preexistentes (o que, diferentemente do que costuma acontecer nesses casos, complementa a narrativa visual).

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO / SHOOTING STAR

Mesmo tendo anunciado anos antes que nunca faria um *remake*, o filme seguinte foi justamente uma refilmagem do *thriller* de 1962, *Cape Fear* (*Cabo do Medo*). Apesar do trabalho de câmera e da montagem virtuosísticos, a interpretação excessiva de Robert De Niro vai tirando pouco a pouco a força do filme. *The Age of Innocence* (*A Época da Inocência*, 1993), apesar de não ser uma escolha óbvia para Scorsese, foi aclamado como uma adaptação superior do romance de Edith Wharton sobre a alta sociedade de Nova York no século 19. *Casino* (*Cassino*, 1995) é a terceira excursão de Scorsese pelas atividades da máfia. Por causa da nova reunião de Robert De Niro, Joe Pesci e um grupo de atores característicos que já haviam aparecido em *Touro Indomável* e *Os Bons Companheiros*, o filme foi criticado como uma variação de um tema já visto. Esse ponto de vista bem superficial parece negar a possibilidade de que toda a obra de Scorsese gire em torno de uma idéia única e aglutinante. De fato, um dos motivos da enorme admiração de Scorsese pelo cineasta independente John Cassavetes é que todos os filmes dele variavam em torno de um mesmo tópico, como se estivesse fazendo sempre o mesmo filme. Parece que esse uso do *leitmotiv* é inadmissível no cinema comercial de hoje, embora tenha sido sempre uma prática aceitável nas outras artes (dificilmente se imagina alguém reclamando para Vivaldi, "Puxa, Antonio, mais um *concerto grosso*!!!")

O que nos traz a *Kundun* (1997). Se aceitarmos que existe um único tema permeando toda a produção de Scorsese, então não será surpresa que ele tenha escolhido fazer um filme sobre o 14º dalai-lama e a ocupação chinesa do Tibete. Realmente, por muitos anos ele quis fazer um filme sobre as vidas dos santos, e este é o filme – de deslumbrante beleza visual e sonora que demonstra uma serenidade e poesia inéditas para Scorsese. Se existe alguma falha, ela está precisamente no tratamento bastante icônico do dalai-lama, comparado ao muito humano Jesus de *A Última Tentação de Cristo*, o que pode ser explicado pelo fato de que Scorsese, ao lidar com uma mitologia estranha, talvez não se sinta tão desinibido quanto em seu próprio território católico. Ou pode valer o argumento exatamente oposto: liberto de seu constante questionamento católico, Scorsese finalmente nos oferece um ato de devoção genuíno.

Seu filme mais recente, *Bringing Out The Dead*, volta ao terreno conhecido de *Taxi Driver* – desta vez, o roteiro de Paul Schrader é sobre um motorista de ambulância. O filme será lançado nos Estados Unidos em meados do ano. Esperemos que não demore tanto quanto *Kundun* para ser lançado no Brasil. ■

Sharon Stone no papel da viciada em drogas de *Cassino*, uma saga de traições que se passa no mundo do jogo de Las Vegas. O filme também trata da máfia e é muito semelhante a *Os Bons Companheiros* (há até situações narrativas idênticas). Abaixo, De Niro e uma Jodie Foster ainda adolescente em *Taxi Driver*, o filme que projetou Scorsese em Hollywood

Hollywood Vermelho

Um possível acordo entre a China e os grandes estúdios prevê co-produções e um objetivo acima de qualquer ideologia: dinheiro

No início do mês passado, enquanto a febre do Oscar assumia o primeiro plano na cidade, uma discreta delegação de visitantes circulava pelas salas de reunião dos estúdios. De uma perspectiva estritamente histórica, a presença dessa silenciosa delegação era muito mais significativa e importante do que qualquer estatueta dourada: ela marcava a primeira visita oficial de um grupo de representantes da indústria cinematográfica chinesa à cidade que, até aquele momento, vivia numa conturbada relação de amor e ódio com o mais promissor mercado do mundo. Marcava, também — para todo aquele que ainda tinha ilusões em contrário —, a guinada resoluta de Hollywood na direção do mais claro pragmatismo.

Por um brevíssimo momento, entre 1997 e 1998, parecia que o desejo de manter ao menos a aparência de uma autonomia de criação ia suplantar a ansiedade de abrir o mercado chinês ao ópio hollywoodiano. Com o apoio tácito dos estúdios (MGM, Sony e Disney, respectivamente), filmes anti-Pequim, como *Red Square*, *Sete Anos no Tibete* e *Kundun*, foram feitos apesar dos veementes protestos das autoridades chinesas. Agora, depois de uma semana de reuniões com representantes de produtores e distribuidores, Zheng Quangang, presidente da China Film Co Production Corp e líder da expedição exploratória, disse candidamente à *Variety* que filmes como esses "nunca deveriam ter sido feitos. Não há necessidade".

Aparentemente, os delegados da CFCC saíram de Los Angeles satisfeitos. Seu objetivo — convencer produtores americanos de que realizar filmes na China era um bom negócio, com garantias de farta mão-de-obra especializada e a promessa de US$ 50 milhões em capital estatal e de empresas para bancar projetos — parece ter sido amplamente cumprido. Na verdade, Hollywood, eternamente na busca de métodos para conter a enlouquecedora espiral inflacionária de custos de produção, recebeu a notícia com entusiasmo. Não que a China não tivesse feito co-produções no passado — *Império do Sol*, *O Último Imperador* e o infanto-juvenil *Warriors of Virtue* são algumas delas —, mas, desta vez, Pequim estava acenando com um relacionamento a longo prazo, consistente. Com restrições ideológicas, é claro ("critérios na escolha do conteúdo", foi como Zheng pôs a questão). Mas isso nunca foi problema por aqui. Na verdade, o peixe mais cobiçado é aquele que esse gesto pode — ou melhor, deve, segundo a ansiedade dos estúdios — acarretar: a recíproca abertura dos portos chineses ao produto americano bruto. Desde o início do diálogo China—Hollywood, quatro anos atrás, meros dez títulos americanos viram a luz das 64.800 telas chinesas. Com um esquema de co-produção acertado, Zheng acenou: não haveria limites para o número de filmes americanos exibidos no país.

Brad Pitt em *Sete Anos no Tibete*, filme que, assim como *Kundun* (*ver artigo nas páginas anteriores*) e *Red Square*, tem uma linha que poderia ser considerada anti-Pequim. Apesar dos protestos veementes do governo chinês, Hollywood foi em frente e produziu os três, o que sinalizava para uma autonomia que parece estar com os dias contados. A grande indústria norte-americana começa a concordar com Zheng Quangang, da China Film Co Production Corp: "Eles nunca deveriam ter sido feitos. Não há necessidade"

E o país é um mercado e tanto: *Mulan*, o primeiro filme da Disney exibido na China desde o embargo instituído como protesto a *Kundun* (levantado depois de uma visita do presidente da companhia, Michael Eisner, a Pequim, que, por aqui, foi comparada à missão de Nixon nos idos anos 70), estourou na bilheteria local. O fato de o desenho ter sido precedido por uma enxurrada de cópias piratas só serve como prova de que a Disney acertou em cheio na escolha de seu cachimbo da paz. Afinal, como disse o experiente produtor Mike Medaviy, um veterano da co-produção asiática que viveu anos em Xangai: "No fim das contas, trata-se apenas de dinheiro".

FOTO DIVULGAÇÃO

Em casa com Tiradentes

Filme mostra o artífice da Inconfidência como um homem comum

Mostrar Joaquim da Silva Xavier não só como um articulador político e revolucionário, mas também como homem comum, envolto em questões do dia-a-dia, foi um dos objetivos do diretor Oswaldo Caldeira ao filmar *Tiradentes*, produção orçada em R$ 2,5 milhões que estréia neste mês. Caldeira, que defendeu tese de doutorado sobre o tema que o debate político brasileiro se encarregou de retomar na disputa Itamar–FHC, buscou nos dez volumes dos Autos da Devassa da Inconfidência Mineira os elementos necessários para reconstruir um Tiradentes particular. Com um elenco de mais de 30 atores – entre os quais Humberto Martins (no papel-título), Giulia Gam e Paulo Autran – e trilha sonora de Wagner Tiso, o filme é cheio de ação, no melhor estilo dos *thrillers* norte-americanos. "Misturamos várias formas narrativas, que vão do conceitual à ficção", diz o diretor. Uma edição de luxo com roteiro completo, comentários, fontes de pesquisa e fotos também está sendo lançada pela Riofilme/Nucine. – RENATA SANTOS

Julia Lemmertz e o roteiro em livro: estilo de *thriller*

Ouro dos jovens

***No Coração dos Deuses*, de Geraldo Moraes, refaz a viagem dos bandeirantes**

Passagens da história brasileira já foram adaptadas para o cinema com toda a carga séria e dramática necessária. Agora, a saga dos bandeirantes, que, no período colonial, abriram caminhos rumo ao interior do país, se transforma numa aventura leve, voltada para o público jovem. *No Coração dos Deuses*, terceiro longa do diretor Geraldo Moraes, custou R$ 2,2 milhões, foi todo filmado em Tocantins, tem mais de 400 figurantes (entre eles, índios da tribo craô) e um elenco de 27 atores, com nomes como Antonio Fagundes, Roberto Bonfim e Iara Jamra. A história começa nos dias de hoje, quando um jovem descobre o roteiro de viagem escrito no século 17 por Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera, com o caminho até a serra dos Martírios, coberta de ouro e nunca encontrada. Logo, forma-se um grupo disposto a tentar refazer a viagem. A trama ganha tons mágicos quando, no meio do caminho, eles vão parar no século 17.

Fagundes: aventura de tons mágicos

Foram três anos de trabalho, entre a elaboração do projeto, a pesquisa e a produção. Na trilha sonora – de André Moraes, filho do diretor –, há a participação do baterista Igor Cavalera e do guitarrista Andreas Kisser, do grupo Sepultura. A estréia é neste mês. – RS

Contra os Mickeys e a mediocracia

Emir Kusturica, que preside o festival de Paris neste mês, continua sua cruzada contra Spielberg e o cinema americano

O premiado Kusturica: "Spielberg tornou o cinema idiota"

Ganhador de duas Palmas de Ouro no Festival de Cannes, o cineasta iugoslavo Emir Kusturica (*Papai Saiu em Viagem de Negócios*, *Underground*), cidadão parisiense, continua com a cotação em alta na França, apesar das quizilas passadas com os filósofos Bernard-Henry Lévy e Alain Finkielkraut, a quem apelidou de "Mickeys da nova filosofia". Devido aos compromissos como ator nas filmagens de *La Veuve de Saint-Pierre*, de Patrice Leconte, ao lado de Juliette Binoche e Daniel Auteuil, o diretor recusou o convite para presidir o próximo Festival de Cannes, honra que caberá ao canadense David Cronenberg. Kusturica – Leão de Prata no Festival de Veneza do ano passado com sua mais recente criação, *Chat Noir, Chat Blanc* – estará no comando do Festival de Cinema de Paris, neste mês. Ele acredita que os melhores filmes hoje são os que harmonizam "Shakespeare e os Irmãos Marx" e continua sua cruzada contra o cinema norte-americano, representado por Steven Spielberg, que considera a emanação da "mediocracia": "Ele tornou o cinema idiota". – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

FOTOS CRISTINA PEDROZA/DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO / GAMMA

E O SANGUE GELOU NAS VEIAS

***Além da Linha Vermelha*, do cultuado Terrence Malick, reúne um pelotão de existencialistas programados para metralhar clichês sobre a guerra**

Por Michel Laub

Se fosse um romance, *Além da Linha Vermelha*, que até o fechamento desta edição tinha chances de levar o Oscar de 99, abriria com uma frase sobre os tons avermelhados de um fim de tarde, ou uma lua cheia de brilho, ou uma mocinha que sentiu o sangue "gelar nas veias" ao lembrar um amor antigo. Mas, com o perdão pela quarta obviedade em um mesmo parágrafo, trata-se de um filme, e o primeiro diálogo — ou monólogo, recurso exaustivamente usado pelo diretor Terrence Malick — reproduz uma pergunta nunca antes formulada, nunca antes necessária, nunca antes causadora de inquietação e pranto e noites sem sono pelas cidades e vilarejos e estâncias mundo afora: "Há uma guerra no âmago da natureza?".

Ou melhor: há — e as palavras podem ser estas, já que a memória do espectador é mais curta do que as mais de três horas do filme — um sentido na guerra? Por que os homens se matam uns aos outros? Por que esse descaminho, esse desespero, essa coisa louca que cresce por dentro e faz o indivíduo virar um bruto que metralha inimigos e bebe o sangue dos companheiros de pelotão? Por que destruir o ninho dos amigos pássaros? Por que a pasta de atum na marmita? Por que, diabos, o diretor gastou estimados US$ 50 milhões para fazer *isso*?

Isso, é bom registrar, vem arrebatando uma parcela bastante identificável do público. É o pessoal que acha *O Resgate do Soldado Ryan*, de Spielberg, o lixo do milênio. Afinal, Spielberg põe a bandeira dos Estados Unidos a tremular numa inesquecível cena final. Spielberg é a burrice, é Hollywood, é o poder econômico; e Malick, o temporão diretor dos cultuados *Terra de Ninguém* (1974) e *Cinzas do Paraíso* (1978), é o artífice messiânico de uma antítese há muito aguardada: ele fez um filme sobre a "guerra de cada um" — ai, ai, ai —, ele sabe o que o homem tem "por dentro" — ui, ui, ui —, ele é um gênio esmagado pela máquina da grande indústria. E ele é um excêntrico: aí está o centro da questão. Consta que o diretor, apelidado de "buda" por sua *entourage*, teria levado dez anos para fazer *Além da Linha Vermelha*, durante os quais comunicava-se com os atores por meio de bilhetes e deixava-os fazer "o que quisessem". Noves fora o provável exagero da versão, ela fez crescer em torno do diretor uma lenda que o deixou maior que a própria obra — e sua curta obra anterior, dizem os críticos, é irretocável.

Sean Penn descansa da dureza do conflito: "É triste constatar que a guerra embrutece o homem"

Além da Linha... é a história da tomada norte-americana da ilha de Guadalcanal, no Pacífico Sul, durante a Segunda Guerra. Um pelotão de jovens existencialistas — com vários nomes conhecidos fazendo pontas — está ali não para gastar munição, mas para discutir filosofia sob uma paisagem magnífica. Se a fotografia é o ponto alto, o resto são passarinhos de asas machucadas. E diálogos. E monólogos, tão longos que o espectador fica tentado a responder à pergunta que lá pelas tantas (e você achou que escaparia desta?) aparece: "O que é a guerra?".

A guerra, para Malick, são conversas dessa profundidade. Se é isso o que o público quer, reze-se uma missa. Se é tiro, granada e bombardeio — e nem falemos em reflexões verdadeiras como as de um *Nascido Para Matar*, para não deixar de fazer uma homenagem a Stanley Kubrick nesta edição —, que ao menos se fique com o filme do funcionário público Spielberg, esse execrável que conversa com seus atores por meio da fala. *O Resgate...* é um clichê e talvez nem seja honesto, mas pelo menos é uma bela trama de ação, que vale a pipoca salgada e o copo de água ao doce preço de R$ 1 numa conhecida sala de cinema de São Paulo.

Além da Linha Vermelha, de Terrence Malick. Com Sean Penn, John Travolta, Woody Harrelson, Nick Nolte, George Clooney. Em cartaz até o fechamento desta edição

FOTO MERIE W. WALLACE/DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Orfeu** (Brasil, 1998). Drama.	Cacá Diegues, um dos fundadores do cinema novo e autor de clássicos da filmografia brasileira como *Bye, Bye Brasil*.	**Tony Garrido** e **Patrícia França** (*foto*), Maria Ceiça, Murilo Benício, Zezé Motta. Participação especial de Maria Luiza Jobim e Nelson Sargento.	A transposição da tragédia de Orfeu e Eurídice para uma favela carioca. Orfeu, um jovem artista sedutor, apaixona-se por uma moça recém-chegada da Amazônia, que é morta por traficantes. Ele desce ao inferno para tentar mudar seu destino.	É a segunda adaptação para o cinema da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. A primeira, do francês Marcel Camus, ganhou a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de Filme Estrangeiro em 1958, mas foi muito criticada no Brasil.	No quanto Cacá Diegues conseguiu ser fiel à atmosfera da peça de Vinicius, considerada uma de suas obras importantes.	"(*Orfeu*) era, dizem, um espetáculo emocionante, que não merecia ser universalmente conhecido por uma versão espúria como a de Camus. Cacá vai dar um jeito nisso." (Sérgio Augusto, **BRAVO!**)
	Rocco e Seus Irmãos (*Rocco I Suoi Fratelli*, Itália, relançamento, 1960), 2h22. Drama.	O grande Luchino Visconti, entrando na segunda fase da sua carreira – os maduros anos 60 –, que produziria obras-primas como *O Leopardo* e *Vagas Estrelas da Ursa Maior*.	Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Spiros Focas, Max Cartier.	Tendo como pano de fundo a dura vida dos migrantes sicilianos no norte industrializado, o filme é centrado no trágico triângulo amoroso formado pelos irmãos Simone (Salvatori) e Rocco (Delon) e a prostituta Nadia (Girardot).	Para atualizar suas informações visuais sobre o neo-realismo italiano, uma escola que, com o sucesso de *Central do Brasil* e do cinema iraniano, está mais atual do que nunca.	Na nova cópia, que traz a versão integral de todas as cenas que incomodaram os censores europeus e americanos de 39 anos atrás. Um passo na direção que traria à luz *O Leopardo*, esse filme foi considerado violento demais para a época.	"*Rocco* é importante justamente porque é um reflexo das contradições de seu criador. *Rocco* usa um cenário realista como base, mas caminha não para a simplicidade e o realismo dos primeiros filmes de Visconti mas para o neo-realismo como grande ópera que marcaria sua obra futura." (*Washington Post*)
	É Tudo Verdade Festival Internacional de Documentários. De 9 a 15 (CCBB, Rio) e de 12 a 18 (CCBB, São Paulo).	Nick Broomfield dirige *Kurt & Courtney*; Barbara Sonneborn está à frente de *Lamentamos Informar*; Ricardo Dias, de **Fé** (*foto*); Michael Epstein, de *Hitchcock, Selznick e o Fim de Hollywood*.	Documentários não têm intérpretes, mas personagens reais. Gilberto Gil está em *Pierre Verger – Mensageiro entre Dois Mundos*, da produtora carioca Conspiração; os habitantes do gueto de Lodz, em *Fotógrafo*, do polonês Dariusz Jablonski.	O suicídio – ou o assassinato, segundo defende o filme – de Kurt Cobain, líder do grupo Nirvana, é o tema de *Kurt & Courtney*. Os efeitos da Guerra do Vietnã constituem a denúncia sombria de *Lamentamos Informar*.	O festival, organizado pelo jornalista Amir Labaki, se firmou como um dos mais importantes do mundo no seu gênero.	No premiado *Futebol*, da brasileira Videofilmes, talvez o documento definitivo sobre uma glória e tragédia tipicamente brasileiras.	"O documentário é sempre o discurso de alguém e emite um ponto de vista já a partir da escolha de um enquadramento." (Tata Amaral, em debate promovido no ano passado pelos organizadores do 3º *É Tudo Verdade* e pela *Folha de S. Paulo*)
	A Qualquer Preço (*A Civil Action*, EUA, 1998), 1h44. Drama.	Steve Zaillian, roteirista oscarizado (*A Lista de Schindler*) em seu segundo filme como diretor, depois do ótimo e injustamente ignorado *Searching for Bobby Fischer*.	**John Travolta** (*foto*), que não quer dar trégua à sua ressuscitada carreira, Robert Duvall, Kathy Bates, Kathleen Quinlan, John Lithgow.	Um advogado bem-sucedido (Travolta) aceita trabalhar de graça para um grupo de famílias pobres de uma comunidade devastada por casos de câncer que parecem ter um fundo ecológico. As famílias estão processando duas poderosas indústrias poluidoras. Baseado no best seller homônimo de Jonathan Harr.	Zaillian é um grande contador de histórias – e, aqui, ele está desbravando aquele que, de Chaplin a Coppola, é o filé mignon do território dramático contemporâneo, a interminável luta do Davi justo (e, neste filme, não necessariamente perfeito) contra o Golias corporativo e amoral.	No extraordinário elenco coadjuvante, um grupo de talento homogêneo e consistente que tem a difícil tarefa de encarnar (e explicar) versões cinematográficas dos mais de 500 protagonistas deste drama real.	"De certa forma, dramas legais não podem ser mais autênticos que *A Civil Action*, a adaptação elegante e emocionante do roteirista e diretor Steve Zaillian para o livro de Harr." (*Chicago Tribune*)
	Inimigo do Estado (*Enemy of the State*, EUA, 1998), 2h08. *Thriller*.	O outro irmão Scott, Tony, veteraníssimo do gênero (*Crimson Tide*, *Top Gun*, *Um Tira da Pesada 2*).	**Will Smith** (*foto*), o mais sério candidato (juntamente com Nicolas Cage) ao posto de Novo Herói de Ação, mais um grupo de veteranos de primeira linha – Gene Hackman, Jon Voight, Tom Sizemore, Gabriel Byrne.	Um jovem e advogado de sucesso (Smith) se vê perseguido por inimigos invisíveis, sem saber que tem em seu poder o único registro do assassinato (por motivos políticos) de um influente senador. Sua salvação parece ser o auxílio relutante de um ex-especialista em espionagem eletrônica (Hackman).	O tema da espionagem eletrônica é um dos que melhor se prestam a um *thriller* inteligente e intrigante. Numa era em que a privacidade parece ter sido sacrificada aos deuses da Segurança e da Conveniência, o tema é ainda mais pertinente.	Nas referências a *A Conversação* (Francis Ford Coppola, 1978). São muitas e explícitas, começando pela escalação de Gene Hackman num papel quase idêntico, e culminando na inserção quase subliminar de uma imagem do filme numa cena-chave. E morra de medo: todas essas engenhocas de vigia eletrônica existem de verdade.	"Um tarimbado veterano do gênero emoções-e-tiros, Mr. Scott dá ao filme um ritmo impecável, uma apreciável dose de ironia e uma quantidade razoável de profundidade humana. Tomando emprestado uma fala do personagem de Gene Hackman, 'até que (*o filme*) não é nada burro'." (*New York Times*)
	Prova Final (*The Faculty*, EUA, 1998), 1h51. Terror.	O menino prodígio Robert Rodriguez, que veio do cinema independente e se lançou com o diabólico *Um Drinque no Inferno*.	Um punhado de estrelas adolescentes, muitas vindas da televisão – Elijah Wood, Josh Harnett, Clea Du Vall, Jordana Brewster, Laura Harris.	Coisas estranhas começam a acontecer no ginásio de uma pacata cidade do meio-oeste americano – será possível que todos na escola, dos alunos aos professores, estão possuídos por seres extraterrenos?	O corte-e-costura pós-moderno do roteirista Kevin Williams (*Pânico*) chega à ficção científica e encontra um diretor com disposição para cair na brincadeira.	Na brasileira Jordana Brewster, muito melhor do que o filme em que está.	"O filme parece a obra de algum *hacker* esperto que, depois de ver o filme *Pânico* várias vezes, chegou à conclusão de que não era tão difícil assim inventar uns adolescentes articulados e displicentes." (*Entertainment Weekly*)
	À Primeira Vista (*One True Thing*, EUA, 1998), 2h. Drama	Carl Franklin, que se destacou como diretor de *thrillers* inteligentes e introspectivos como *One False Move* e *Devil in a Blue Dress*.	**Meryl Streep** (*foto*) – indicada para o Oscar por sua atuação –, Renee Zellwegger (de *Jerry Maguire*), **William Hurt** (*foto*).	Uma jovem mulher independente (Zellwegger) confronta-se com páginas esquecidas de seu passado numa visita aos pais (Hurt, Streep) que se prolonga com a descoberta da grave doença que aflige a mãe.	Para uma boa choradeira, em primeiro lugar – mas também para ver o que um diretor de alto nível é capaz de fazer com um material que muitos outros teriam banalizado.	Na interpretação sutil e detalhista de Meryl Streep, que valeu a sua 12ª indicação para o Oscar.	"*One True Thing* merece um crédito enorme por explorar o terreno emocional perigoso de uma situação que todos nós teremos de enfrentar algum dia." (*New York Times*)
NO EXTERIOR	**Lock, Stock and Two Smoking Barrels** (Grã-Bretanha, 1998), 1h46. Policial.	O estreante Guy Ritchie, mais um menino prodígio escolado pela BBC e comerciais.	Sting, Nicky Moran, Jason Flemyng, Dexter Fletcher, Jason Staham, **P. H. Moriarty** (*foto*) e o jogador de futebol Vinnie Jones.	Depois de perder num jogo de pôquer, quatro amigos (Moran, Flemyng, Fletcher, Statham) se vêem endividados com o pior bandido de Londres (Moriarty). Para pagar a dívida, resolvem dar um golpe numa quadrilha rival, que está tramando outro golpe contra traficantes de maconha.	Em poucos países Quentin Tarantino fez tanto sucesso popular quanto na Inglaterra – e aqui está a prova. Tanto em seu país de origem quanto nos Estados Unidos, o filme já é o primeiro grande sucesso independente do ano.	No tema de *Zorba o Grego*, que, neste filme, faz o que a canção *Stuck in the Middle With You* fez em *Cães de Aluguel*.	"Esta é uma ciranda violenta que pulsa com uma energia apavorante, personagens espantosos (quase todos homens) e uma linguagem maravilhosamente escabrosa." (*Wall Street Journal*)
	Octobert Sky (EUA, 1999), 1h48. Drama.	Joe Johnston, que, até agora, dirigiu apenas fantásticos bombons de ação-aventura (*Jumanji*, *Querida, Encolhi as Crianças*).	Um grupo de aspirantes ao estrelato – **Jake Gyllenhaal, Chad Lindbergh, Chris Owen, Willian Lee Scott** (*foto*) – mais Chris Cooper e Laura Dern.	A história verdadeira de Homer Hickam (Gyllenhaal), que começou a fazer experiências com foguetes em 1957, juntamente com seus colegas de ginásio (Lindbergh, Owen), e acabou se tornando um dos pioneiros do programa espacial americano.	Este é o típico pequeno filme que tem mais valor do que aparenta – e revela uma página oculta da história recente.	No pano de fundo para a verdadeira odisséia deste Homer: uma cidade mineira da Virginia, com ressonâncias de *Como Era Verde o Meu Vale*.	"Muitos espectadores verão neste filme uma xaropada americana com um punhado de Norman Rockwell. Mas muitos verão nele uma emoção autêntica – como a das melhores pinturas de Rockwell." (*Chicago Tribune*)
	Office Space (EUA, 1999), 1h29. Comédia.	Mike Judge, o criador dos anti-heróis do desenho animado *Beavis & Butthead*.	Mais um elenco vindo da televisão: **Jennifer Aniston, Ron Livingston** (*foto*), David Herman.	O empregado nada padrão (Livingston) de uma megaempresa em processo de reengenharia concorda em se submeter a um processo de "hipnose ocupacional" para "ajustar sua atitude" no trabalho. Um acidente durante a terapia o transforma num verdadeiro terrorista de escritório.	Ainda não é o *Tempos Modernos* do fim de século, mas faz rir todos os que já estiveram aprisionados em empregos sem saída e sem graça.	Em Livingston, que está se lançando com este filme e já foi chamado de "o novo Tom Hanks".	"Esta comédia satírica sobre a escravidão do colarinho-branco tem apelo mais que suficiente para atrair um vasto público, mas pode se transformar num *cult* para empregados de escritório, que verão cada uma de suas mazelas refletida com precisão no roteiro de Judge." (*Variety*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Epifanias de um coração disparado

Adélia Prado, a poetisa do ritmo, do instante e do precário indizível, está de volta com um volume de poemas e outro de prosa, cujos trechos são reproduzidos com exclusividade por BRAVO!

Por Bruno Tolentino

Fotos Eduardo Simões

UM *CONTINUUM*, UM TE-DÉUM. A derradeira Feira do Livro do segundo milênio, neste mês, no Rio, brinda o melhor leitor com um par de epifanias: a Siciliano lança ao mesmo tempo o quinto livro em prosa de Adélia Prado, *Os Manuscritos de Felipa*, e sua sexta coletânea, *Oráculos de Maio*. Será seu primeiro livro de versos desde a reunião da *Obra Poética*, em 1988, e, como tal, me havia causado indevidas apreensões: ter-se-ia diluído, em algum grau, o mistério, o poder daquela esplêndida concentração do Verbo com que a grande mineira tanto se havia distinguido de nós outros mortais? Tanto maior minha jubilação ao ler, já à primeira página, como *O Poeta Ficou Cansado*: "Ó Deus/ me deixa trabalhar na cozinha,/ nem

Em fotos exclusivas de Eduardo Simões, Adélia em Divinópolis (MG), o pretexto para textos como *Impressionista*, reproduzido nesta página, em letra da própria autora: "Uma ocasião/ meu pai pintou a casa toda/ de alaranjado brilhante./ Por muito tempo/ moramos numa casa,/ como ele mesmo dizia:/ constantemente amanhecendo"

vendedor nem escrivão,/ me deixa fazer Teu pão./ Filha, diz-me o Senhor,/ eu só como palavras...".

A JUBILAÇÃO E O CANTO. *Deo gratia*, nada havia mudado! Era ainda o que Manuel Bandeira nomeara "a antiga, a eterna/ jubilação da instante cotovia...". O tom era ainda o mesmo, e, para além até mesmo do timbre inconfundível, era aquele tom que tanto me fizera jubilar! Porque aquilo era jubilação, tal como o entendia Santo Agostinho, ao escrever sobre os Salmos; ouçamo-lo: "Esse modo de cantar – *jubilum* – significa que o coração está dando à luz alguma coisa da qual é impossível simplesmente falar. E quem melhor para receber essa 'jubilação' que o inefável Senhor Deus, inefável porque não se consegue – a partir de certo nível da emoção, não é possível que se consiga – falar Dele... Logo, e sendo inapropriado simplesmente calar, que mais resta senão jubilar, com todo o coração e para além das palavras (...) o imenso fôlego da respiração emocionada subitamente incapaz de caber num racionamento de sílabas?". É o sentido que o santo filósofo dava àquele canto que irrompe para além de toda articulação coerente, a celebração espontânea e incontrolável "dos ceifadores nos campos, das almas nos vinhedos, ao curso de um trabalho exaustivo", como nos diz em seu famoso exemplo da função litúrgica, operativa, da emoção transfigurada em canto puro (*Ennarrationes in Psalmos*, 32:8). Anos depois o havia de reiterar ainda: "Quando jubilamos? Quando cantamos louvores àquilo de que somos incapazes de falar" (idem, 98:5).

E de repente me surge como inapropriado, em relação à arte de Adélia Prado, esse plural: como assim "louvores", se a singularidade da voz é nela levada – arrastada, por assim dizer – além da quantificação até mesmo de uma linguagem depurada e medida pela arte ancestral de dizer? Tão longe de qualquer oratória, na poesia da Dama de Divinópolis a tradicional função do oratório (enquanto coral), uma vez reduzida à genuflexão da voz humílima, vê-se necessariamente separada da personalidade e, por assim dizer, elevada naquele movimento do espírito que Sêneca descreveu como tendo sido *cum universo rapi* (raptada com o inteiro movimento do universo). A singularidade da arte de Adélia Prado, sua força e sua fragilidade, provem sem dúvida desse "rapto", dessa espiral ascendente das categorias do pensamento rumo à polifonia do canto anônimo – que não é o mesmo que o coletivo, porque a esse ponto é, justamente, inefável...

Tomo já agora a São Paulo Apóstolo aqueles dois termos – força e fragilidade – porque creio bem constituam o coração palpitante de uma poética sobre cujos fundamentos a autora iria construir uma obra sem-par ao longo destes passados 25 anos (um jubileu, portanto!). Um longo processo de maturação da arte de escrever, e de escrever uma arte cristã até à medula, nestes tempos de ossuários dessecados e de abutres *blasés*. Para atingi-la, essa inefável madurez, essa senhorilidade tão distinta dos paganismos de ocasião, a grande autora se despira de inúmeros outros modos de ser, ou de dizer, durante pelo menos os 25 anos que precederam o Ano Domini 1974, quando por fim deu início à composição de *Bagagem*, seu livro de estréia aos 41 anos. ("Antes, tudo o que eu fazia ou era Augusto dos Anjos, ou era Alphonsus, eram anjos, e eram augustíssimos, mas não era eu".) Não admira que tenha sacudido o Brasil da época. E bem-aventurado o povo que, daquele ano à aparição do *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, em 1975, disporia de tanto sopro epifânico para sacudi-lo do torpor relativista de uma arte dita pública, na verdade mera poeira escravizada à circunstância.

A estação ferroviária de Divinópolis, onde o pai de Adélia trabalhou. A autora, que tinha 15 anos quando o pai ficou viúvo, cuidou dos irmãos até o segundo casamento dele. Abaixo, fragmento de *Os Manuscritos de Felipa* **(manuscrito XI)**

> **"Quanto a mim, só tive inconsciente depois dos 40 anos, uma iluminista ridícula... Trabalho pela elisão, palavra que nunca usei, estou arriscando. A julgar por elipse, só pode ser exclusão, supressão, uma limpada. Tenho sempre a idéia de que engano as pessoas que me julgam letrada... Pego as palavras no palpite, nunca deu errado porque só falo do que dói e grito todo mundo entende. Quando caio em tentação, sempre acho que peco quando escrevo. Deixo Teodoro ler alguma coisa (...). Ele fica com a mesma cara de quando me pediu em casamento, então é bom, não é?"**

FOTO ACERVO PESSOAL

Fragilidade porque tudo é precário às voltas de uma epifania. E o canto de Adélia, força é convir, não é outra coisa: ou é a precária aparição do indizível sob as espécies mais corriqueiras do cotidiano – daqueles instantes epifânicos em que se repartem ao mesmo tempo a grande arte e o pão-nosso-de-cada-dia –, ou não é nada, como querem alguns, certamente os mandarins do mundo-como-idéia... E força, porque essa precariedade é a condição de um wordsworthiano *replenishment*, um repreenchimento de todos os vazios por aquele Espírito que sopra onde quer, mas em nenhum ponto com mais veemência que no despojamento e na aflição da "emoção recordada na tranqüilidade", como o queria o vate das *Lyrical Balads*. Condição paradoxal e eminentemente paulina (cf. Romanos 4:13), essa força que provém da miséria é levada às últimas conseqüências por Adélia, por uma arte que ousa rebelar-se de estar, de se encontrar a cada verso, a cada novo poema, tão presa a migalhas de palavras quanto mais dolorosamente distinta do Verbo redentor. Em *Direitos Humanos* o poeta celebra sua dependência: "Sei que Deus mora em mim/ como em sua melhor casa./ Sou sua paisagem,/ sua retorta alquímica/ e para Sua alegria/ seus dois olhos...". Mas assume e reafirma sua contingência, sua sofrida liberdade: "Mas esta letra é minha!".

UMA POÉTICA DO RITMO. No que seria um possível, se até certo ponto arbitrário, trinômio (aparição–submissão–subversão) na obra poética de Adélia Prado foi-se configurando, de migalha em migalha, o que não vejo como não chamar de uma poética do ritmo. Poética que privilegia o ritmo, para além até mesmo da melhor retórica, como do mais sofisticado uso da metáfora. Quero dizer que é o ritmo – essa respiração do poema, e não apenas um símbolo do Espírito-que-so-

FOTO ACERVO PESSOAL

Em 1999, a escritora (acima) cumprindo as suas tarefas de dona de casa, e, em 1958 (à dir.), na cerimônia do casamento com José de Freitas – com quem vive até hoje em Divinópolis. Adélia não publicava um livro de poemas desde a reunião *Obra Poética*, **de 1988**

pra –, é 'ele' que constrói e sustém a precariedade do universo poético, se em nada poetizado, de Adélia Prado. O ritmo é nele como um bater de asas do coração ansiado (pensa-se na dor da transverberação teresina...) que *muere porque no muere*. Tudo é sustido e animado pelo mais inconsútil dos elementos da tríade logopéia–melopéia–fanopéia, pelo ritmo, não pelo metro, ou a rima, ou a aliteração, ou a paronomásia; é ele, o ritmo, esse inefável da música nas idéias, é ele e ele só que decide se o que busca expressão vai passar à página e nela se manter para assombro do leitor, e para desconsolo de uma sempre possível mimese, que a imagética não persegue nem se incomoda de não possuir. Que parece, antes, esforçar-se em despossuir...

SUA DIFERENÇA DAS FUNÇÕES DA PROSA. Há várias funções assinaladas ao ritmo nos três estágios da construção de um (pré-flaubertiano) texto de prosa como o da autora de *Cacos para um Vitral*, *O Homem da Mão Seca*, *Os Componentes da Banda* e agora deste clímax de múltiplas caminhadas que constitui seus *Manuscritos de Felipa*. Em sua prosa as três principais funções do ritmo parecem-me ser limitação–exposição–cognição. Todas, ao cabo, tendem a unir-se e ceder primazia de lugar na confecção do poema. No ato de poesia não é o texto, mas o "espírito da arte" no texto (o kandinskiano e sempre prestigioso *Geitige in der Kunst*) a determinar qual a repartição de níveis, as três funções, do ritmo condutor da emoção aos planos concêntricos da intelecção, da música e da espacialidade do poema como campo de ocorrências – se abusarmos desse termo da física muito *à propos* da moderna leitura de poesia...

De cima para baixo: com Juscelino Kubitschek, com Carlos Drummond de Andrade (Adélia está abraçando Dolores, mulher do poeta), entre amigas (da esquerda para a direita, Marieta Severo, Fernanda Montenegro – que interpretou a personagem do monólogo *Dona Doida*, baseado em poemas seus –, Ruth Escobar, Adélia e Dina Sfat). À esquerda, o Santuário de Santo Antônio, em Divinópolis, 1958. Adélia foi tão fundo quanto Manuel Bandeira e Clarice Lispector, tão alto quanto Drummond e Cecília Meireles, tão longe quanto Murilo Mendes e Guimarães Rosa. A sua é a vida do Espírito consoante as medidas da mente

FOTOS ACERVO PESSOAL

Em Adélia o verso depende da supremacia e às vezes da vocação unívoca do ritmo na fatura daquele fluxo que se vai tornar poema. E isto anda nas mais breves epifanias da palavra, pois não se trata, aí tampouco, de uma arte epigramática; nada mais distante da sentenciosidade do epigrama que certos "cristais" (toda uma seção de *Oráculos de Maio* é assim intitulada) que dizem do inefável com a rapidez da asa da libélula, como em *À Mesa*: "Faca oxidada contra a polpa verde,/ é roxo o amor./ De amoras, não,/ de Dor". Ou ainda, num aceno de paronomásia rápido como no bater das pálpebras: "Se tudo estiver silente,/ menos um grilo/ – velado, não estridente –/ a casa mora".

POESIA NOS MANUSCRITOS E PROSAS NA POESIA. Já a prosa de Adélia não depende nem dela nem do ritmo... É como se ambos, a autora e o elemento constitutivo de todo o acervo literário do Ocidente desde a mais remota tradição oral – o ritmo –, não tivessem senão funções de catalisadores numa argüição que se desenrolasse sempre à revelia do ato cognitivo. A revoada dos pardais, no manuscrito XVIII, guia o ritmo e estarrece a autora, não "provém" deles como um verso se ampara no apoio silábico que lhe estende o precedente e, por perícia de autor, lhe caberá passar adiante até o último. Assim uma evocação, belíssima, no manuscrito XXV começa com "Deus me abreviou os dias tormentosos. Me pôs em maio. Estou em maio. Tenho olhos de novo para moitas floridas margeando a estrada", mas pode ir dar, por conta sua, em coisas díspares, que seriam disparatadas num poema caso não obedecessem ao ritmo (maior?) das associações da mente, o que estão dispensadas de fazer aqui: "...Abelhas, poeira, um pouco de frio e a luz que só com a inocência se descreve: ô mês bonito que é maio! O destino do que é ou foi é para sempre ser... Eterna é uma palavra doce. É terna".

A seqüencialidade, inevitável na prosa, é de distinta espécie no poema, em que o encadeamento deve ser de ordem lógico-sensorial, mas não nessa ordem necessariamente. Pode ser lógico primeiro e sensível depois, mas há de incluir ambos os termos, sob risco de flutuar nas inconseqüências do imagismo gratuito. Tal gratuidade não corre tal risco nas texturas do tecido da prosa, como no exemplo, entre tantos outros, do manuscrito XXXVI: "Ia à margem da estrada de ferro na direção da casa de Joaquim Marroio, de sua antiga fazenda, e foi bom que estivesse sozinha. Antes que atravessasse a linha para o lado do córrego, percebi uma pata-de-vaca cheia de flores movimentando-se à minha aproximação, coalhada de passarinhos. Por bobo que pareça, você se sente saudado. Parei um minuto para agradecer e prossegui... Quase no pontilhão, contra um 'céu de puríssimo azul' – isto mesmo, aquele do *Hino à Bandeira* –, um pé de biloscas, sem folhas, só com as vagens secas e dois ou três passarinhos de peito branco, era a alegria".

FOTO ACERVO PESSOAL

Nos poemas ("Quero vocativos para chamar-te, ó maio"), maio não é poetizado, não vem com moitas nem passarinhos, maio pode ser mau como a boa morte: "Dona Dirce chorava a morte da filha/ e com sincera dor o fazia,/ estendendo a mão para o café/ que a irmã da morta lhe servia...". Percebe-se, em toda grande arte que se tenha feito desde aquele dia, o quanto Pound tinha razão quando explicava aos edwardians o que ele e Eliot tencionavam fazer e exigir, ou seja: que se procurasse "escrever poemas pelo menos tão bem quanto prosa".

No seu quintal e com José de Freitas (abaixo), na Holanda, em 1989. Sobre a viagem a Divinópolis que rendeu este artigo, o poeta Bruno Tolentino disse ter ido visitar aquela que quase o faz "ter vergonha de tentar escrever"

AS DESMEDIDAS QUE A MENTE DESMENTE. Quando um poeta atinge a madureza pela via dolorosa, ainda assim sabe que foi o Espírito a levá-lo até onde foi. Dona Doida trilhou seus próprios caminhos e chegou à Dama Dor. Jonathan a desajudou o quanto pôde e o mais que não podia, mas nada a desfez de "cumprir a sina", de assumir "cargo pesado demais para mulher/ essa espécie ainda envergonhada". Em se fazendo adentro da *via mater* da criação, solitária como ela só, aquela que não era "matrona, mãe dos Gracos, Cornélia", mas simplesmente Adélia, repôs em marcha a medida "manuelina" da linguagem mais entranhada e inalienável em nossa secular tradição.

Não há nela ecos gonçalvinos, nem tampouco o esplêndido ribombar castralvino, nem finos eflúvios simbolistas. Mas certamente não se lhe podem debitar as desmedidas à la 22 do pia-

dismo compenetrado, menos ainda os macunaímicos desvarios de léxico e sintaxe. Adélia não pagou esses micos, foi tão fundo quanto Bandeira e Clarice, tão alto quanto Drummond e Cecília, tão longe quanto Murilo Mendes e Guimarães Rosa, mas sem as desmedidas da novidadice que cercaram estes dois últimos, às vezes, da mais sincera e apaixonada tolice. A sua é a vida do espírito, mas tal como ela decorre: à vista dos abismos e redemoinhos, sim, mas pelos canais competentes, consoante as medidas da mente. A obra de Adélia Prado corre paralela à de Ferreira Gullar (segundo Vinicius, "o último dos poetas do modernismo"), senão por idênticos meios, no mesmo sentido de recuperação das correntes profundas de nossa tradição, nesse mesclar das águas tão peculiar de nossa sensibilidade, na qual não há dicção pura nem dicção mesclada, mas apenas a unidade de uma voz que é de seu tempo e de todos os afluentes que nele vieram desaguar. Seu lugar está garantido no Panteão da poesia brasileira do século que termina, o mais rico que tivemos. O presente te-déum da pena de mais um dos grandes das Alterosas não será (*God forbid!*) seu último aceno a um Deus que tão generosamente a dotou, nem a um país que cresce a cada vez que a lê; mas atenção, senhores subilacs de todos os matizes: esse novo, duplo *continuum* de um Verbo que de havia muito já nos conquistara, tem altura e largueza bastantes para valer como seu fecho de ouro. *Chapeaux bas!*

A ROSA E A IMITAÇÃO DA ROSA. Tiro ainda mais baixo o chapéu quando ela me fala das "poéticas que não humanizam", que traem o que se propõem transformar porque, ao fim e ao cabo, apenas o adulteram. Adélia Prado não se comove com o mundo-como-idéia, sabe que a arte só é uma operação da mente enquanto artefato; que a vida não se "artefaz" – que o artifício só tem validade enquanto um jogo de espelhos em que o sujeito se transforma, ele e não o objeto contemplado. A vida do espírito é isso, essa transfiguração em via de

"Morreu de um símbolo. Perdeu a compreensão de si mesma. Era uma dor só, de face inexistente, não propriamente uma dor: 'uma ruindade, não caibo em mim, alguma coisa está pequena demais ou grande demais, e eu não sei o que é...' Me contou, gratíssima, que o doutor a levou para a capela da clínica e ficou meia hora rezando com ela. Este doutor redime para mim a bruta cegueira de todos os diagnósticos e terapias. Ele ficou segurando minha mão, disse, como se fosse o próprio Cristo... Como se, não, porque este é o Cristo, o que nos pega na mão na hora do inominável e fica ali, sem entender também, curvado a uma vontade que suplanta células e órbitas, gemendo em cama de cruz, entregando o espírito a quem o abandonou."

Acima, outro fragmento de *Os Manuscritos de Felipa* (III), que a autora ainda revisa. À esquerda, na sala de sua casa. A maturidade fez Adélia encontrar a voz de hoje: "Mamãe morreu moça.../ os olhos cheios de brilho,/ a cara cheia de susto"

curso, a coisa nem imagem nem reflexo: "A vida toda eu vi isso, ou aquilo, ou aquilo outro, como realmente é. E era bonito mesmo, mas não adiantava eu falar 'é bonito'. Era a voz do poema que tinha de dizer isso, era essa força que não é minha, mas da realidade que o poema 'pega' ou não aconteceu, não chegou a ter voz... O poema vai à coisa natural e a transfigura para devolver essa beleza ao natural. A rosa não é a imitação da rosa. Mas tampouco a própria rosa é mais a mesma depois do poema: a pessoa vê 'aquilo' ali e depois volta à natureza, e retoma aquela coisa que não tinha enxergado, que não sabia de 'como' era bonito... Não sou eu que o faço belo, é a coisa, a *cosa mentale* que a arte é, foi ela quem disse aquilo: falou e ecoou, ué, mas é mesmo! Como era bonito aquilo que eu vejo agora de dentro para fora... A arte então me humaniza, sua função é humanizar a natureza. A natureza humana precisa muito de uma função humanizadora, você não acha?".

Acho, poeta, porque o que você achou e me mostrou é de natureza imprescindível ao que eu posso fazer de mim mesmo, da minha natureza, humana apenas enquanto dádiva – e receptora de dádivas como a sua – e a de Bandeira, Cecília, Drummond... E, vá lá, a de sua querida Clarice...

O COTIDIANO, *LOCUS* DA EPIFANIA. Faço-lhe a provocação, e a mineira me brinda com um sorriso pálido: "Ô Bruno, eu não vou brigar com você por causa dela...". Ela é Clarice: é de praxe comparar por um lado a surpresa da erupção da obra de uma aos fins dos anos 50 e, vinte anos depois, o susto daquela que não era mãe dos Gracos... A propósito da suposta distância entre suas poéticas, Adélia me diz apenas que "o cotidiano é tudo o que eu tenho, eu e a rainha da Inglaterra!". Sorte das duas, que têm um reino todo delas. O de Adélia, em todo caso, é um Reino Unido pela graça da simplicidade, a singeleza gratuita do ato de amor ao Criador, mero reflexo de Seu amor pela criatura. Como tantos, Adélia sabe disso; como poucos, ela se põe ao serviço dessa epifania contínua que cabe na contemplação da eternidade de cada instante, na poça d'água cheia de céu, no canto dos galos pontilhando de madrugadas e madressilvas a última hora noturna: "Os galos sabem,/ cantam fora de hora/ querendo apressar o dia,/ tem deus, tem deus, tem deus/ gritam os recém-nascidos/ e as dálias/ com seus cheiros de morte e virgindade./ O barulhinho do telégrafo continua,/ mas até faz dormir:/ tem deus tem deus tem deus...". ❢

O canto de Adélia (acima, em mais um flagrante do cotidiano), forçoso é convir, não constitui outra coisa: ou é a precária aparição do indizível sob as espécies mais corriqueiras do cotidiano – daqueles instantes epifânicos em que se repartem ao mesmo tempo a grande arte e o pão-nosso-de-cada-dia –, ou não é nada, como querem alguns, certamente os arautos de uma sucessão de equívocos

O Que e Quando

Oráculos de Maio (poemas) e *Os Manuscritos de Felipa* (prosa), de Adélia Prado. Ed. Siciliano, ainda sem número de páginas e preço definidos. Lançamento na Bienal do Livro do Rio, neste mês

As invenções do tímido Bioy Casares

O escritor argentino Adolfo Bioy Casares, morto no dia 8 de março, concedeu, em maio de 1996, um depoimento inédito a dois amigos, que **BRAVO!** publica com exclusividade mundial. Uma grande despedida literária

Por Hernán Díaz e Víctor Winograd, de Buenos Aires
Fotos Sara Facio

Adolfo Bioy Casares imaginou para si mesmo dois destinos: o primeiro, a imortalidade. "Trocaria com prazer o paraíso pela vida eterna", disse no início desta entrevista. A vida (as mulheres, as viagens e, sobretudo, tudo, a literatura) parecia-lhe inesgotável e os prazeres que ofereciam eram, segundo ele, inesgotáveis. A segunda fantasia (repetida tantas vezes em seus textos e entrevistas) era receber a morte num cinema, morrer no escuro da sala, abandonado à luz prateada da narração. Mas Bioy, nascido em 1914 (ano do nascimento de outro grande escritor argentino, Julio Cortázar), morreu — no dia 8 de março — em seu apartamento no centro de Buenos Aires, rodeado por amigos e parentes, e por sua biblioteca inesgotável; com ele morreu também toda uma geração de escritores: a que se agrupava, com maior ou menor distância, em torno da revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo. *Sur* foi o lugar de muitos daqueles escritores que, nos anos 50, mudaram a literatura argentina: nela publicaram seus textos, entre outros, Silvina Ocampo, mulher de Bioy e irmã de Victoria, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar,

Bioy Casares (à direita), fotografado em 1963 por Sara Facio para seu álbum *Foto de Escritor* 1963/1973 (à venda, em São Paulo, na Livraria Letraviva, tel. 011/280-7992)

Bioy Casares freqüentou os círculos literários mais inovadores da Argentina, integrando a revista *Sur*, idealizada e mantida por Victoria Ocampo, irmã de sua mulher Silvina. Duas aristocratas de gostos europeizantes, mas dispostas a prestigiar os novos talentos das letras argentinas. Foi um período em que Bioy e Jorge Luis Borges selaram uma amizade inabalável e que também se traduziu em obras a quatro mãos. Ambos tinham especial gosto por extremos: literatura fantástica e letras de música popular, como tangos e milongas. Curiosamente Bioy não gostava de Gardel

Rodolfo Wilcock, José Bianco e a poetisa Alejandra Pizarnik. Bioy, que sempre adotou uma posição marginal no grupo, encarnou, provavelmente sem querer, a figura do escritor dândi.

Filho de fazendeiros poderosos – há uma cidadezinha chamada Casares –, em sua juventude alternou a vida literária e a farra, mulheres, teatro musical, tênis, cavalos. Ao fim e ao cabo, no entanto, todas essas experiências se traduziam em literatura: talvez tenha sido precisamente seu hedonismo, sua distância da figura do "escritor acadêmico", o que lhe permitiu retratar como ninguém a vida dos argentinos, da arrogância da aristocracia latifundiária à picardia dos fanfarrões de bairro. Bioy era um realista: trabalhava com tipos bastante identificáveis da sociedade argentina e recriava com incomparável maestria sua fala coloquial. Sua arte move-se numa zona em que se confundem com felicidade a literatura de costumes, a sátira e o relato fantástico. Mas seu traço principal talvez seja a simplicidade: contar uma história interessante (se for divertida, melhor) com clareza; essa era a sua simples poética, que se insurgia contra a vaidade, o pedantismo e a retórica empolada.

Para Bioy, a literatura foi também uma forma de amizade, como o demonstram seu casamento com Silvina Ocampo e as relações de quase irmandade com Borges. Este ele conheceu ao escrever, quando tiveram de redigir juntos um folheto explicando as graciosas virtudes do iogurte. Esse folheto foi, de certo modo, o primeiro dos textos de ficção que passariam a escrever juntos. Os dados científicos que descreviam o leite coalhado eram, do princípio ao fim, apócrifos.

Em maio de 1996, Bioy nos recebeu em seu quarto, espécie de estúdio e escritório ao mesmo tempo. Estava sentado com seus cadernos a uma frágil mesinha portátil: "Sempre os uso, porque o que escrevo neles parece definitivo", disse. Eram tempos difíceis para ele. A mulher e a filha, Marta, haviam falecido com apenas cinco meses de diferença. Ainda assim parecia apegado à vida como sempre: "Estou para ir à Costa Rica e, depois, a Paris". Sempre viajando, sempre escrevendo. Talvez tenha recebido a morte como uma experiência a mais em sua vida agitada; talvez a tenha recebido com a curiosidade amistosa que o caracterizava. Talvez se possa dizer de seu fim o que ele mesmo escreveu sobre o fim do protagonista naquele que mais lhe agradava entre seus romances, *O Sonho dos Heróis*: "Ele soube, ou simplesmente sentiu, que por fim retomava seu destino e que seu destino se estava cumprindo. Também com isso se conformou".

BRAVO!: É aqui que o senhor escreve?

Bioy: É, mas no estado em que se encontra esta mesinha, temo que de repente tudo desmorone.

Estamos um tanto nervosos.

Eu é que devo estar.

O sr. está consciente de que gerou uma legião de admiradores ainda mais tímidos do que o sr.?

Se assim for, fico mais à vontade, porque me entendo melhor com gente tímida.

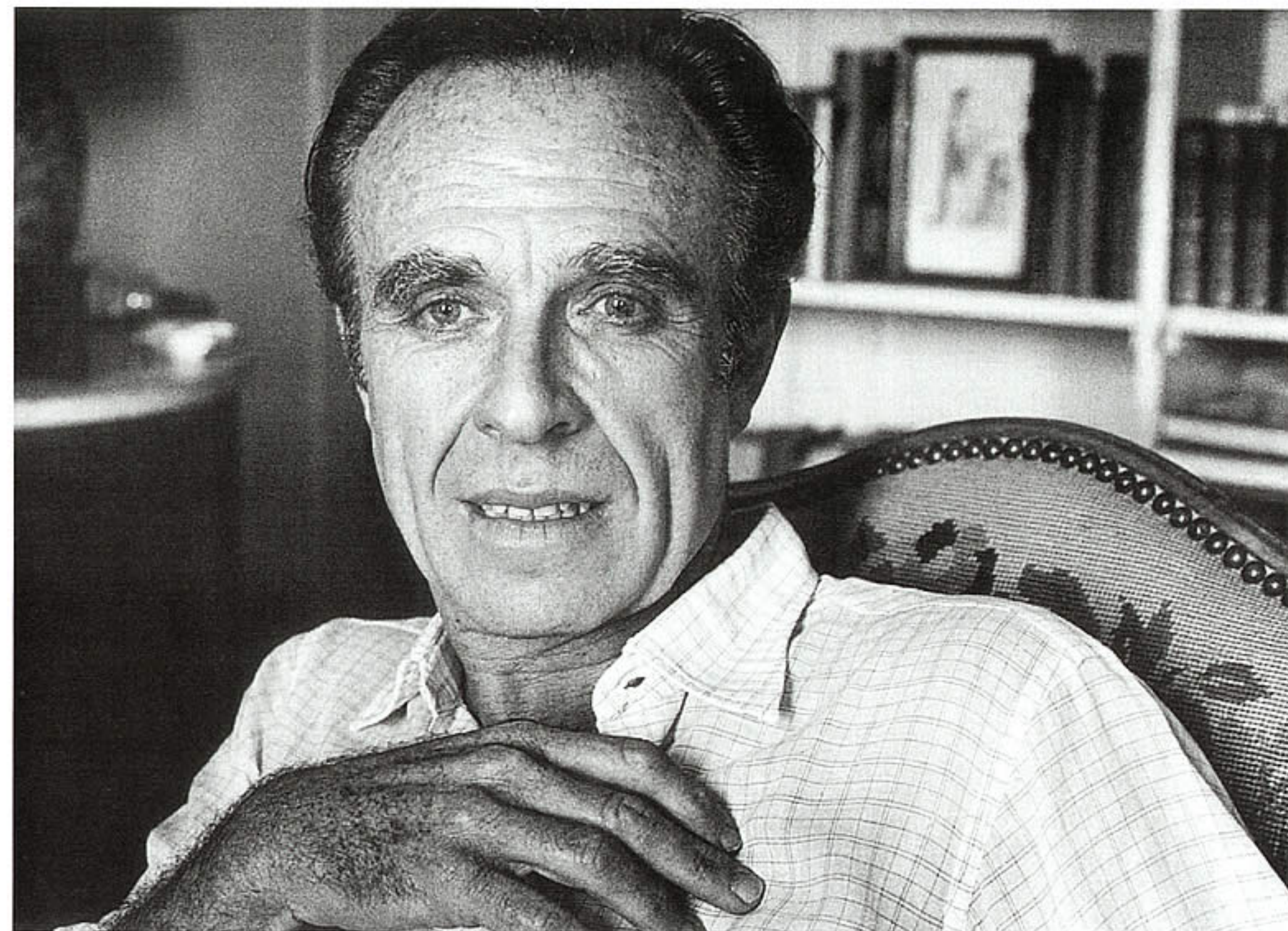
Para começar e tentando encontrar um fio em sua obra: ao ler *Un Campeón Desparejo*, percebemos um estilo enxuto que lembra *A Invenção de Morel*, em que prevalecem as frases curtas.

Eu tendo à frase curta, mas não a escolho deliberadamente. Creio que para começar um texto convém uma frase longa, que enlace o leitor e o enfie no texto, mas recaio em frases curtas quando me descuido.

Não parece um defeito.

Bem, me alegra muito.

Talvez na *Invenção* se note mais o temor às frases longas, diferentemente das *Memórias* e de *El Campeón Desparejo*.

Estou mais à vontade agora do que quando escrevi *A Invenção de Morel*.

O que o sr. está lendo neste momento?

Estou relendo um livro de Italo Svevo, *Curta Viagem Sentimental*, que recomendo.

E está escrevendo?

Estou escrevendo contos. Tenho um livro de poucas páginas ainda, entre 80 e 90, e eu o quero com umas cento e poucas. Adiei para o ano que vem, porque me está acontecendo um milagre que espero vá continuar: assim que acabo um conto, não tenho idéia de que posso escrever, mas daí a uns cinco, seis dias me surge uma idéia. Espero que continue assim, pois desse modo terei um livro apresentável lá para o ano que vem.

Seus livros mais recentes, com exceção das *Memórias*, foram curtos.

Este tem dois contos um pouco extensos; um se intitula *Ovídio* e outro... bem, não me lembro mais como se chama. *Ir-se*, é isto, lembrei-me agora. Um conto curto vai dar título ao livro: *Una Magia Modesta*, que não me parece mau.

***Ir-se* é um antigo tema seu, não é?**

Sim, ia ser um romance. Você sabe que em Nova York, quando estive lá, falei em público, ou melhor, respondi a umas perguntas da platéia, mas antes respondi a algumas dos componentes da mesa. Todos eram amigos e, para me facilitar a coisa, me perguntaram qual era o enredo de *Ir-se*, e eu não me lembrava! (*Risos*). *Ir-se* ia ser um romance, mas depois descobri que podia escrevê-la como conto, porque cheguei a 30 ou 40 páginas e tive de abandonar o projeto. Já me aconteceu muitas vezes. Tenho uns 4 ou 5 romances inacabados, um de cerca de 170 páginas.

Bioy era econômico em suas opiniões sobre escritores. Geralmente passava a impressão de não acompanhar bem o movimento literário da atualidade. Mesmo sobre o amigo Borges era reservado. Quando esteve em São Paulo, perguntaram-lhe o que achava da ficção brasileira atual, e saiu-se com uma evasiva desconcertante: não sabia o que dizer porque achava difícil encontrar livros brasileiros em Buenos Aires

Está escrevendo sobre Borges ou tenciona vir a fazê-lo?

Me é muito difícil escrever algo de alentado sobre quem quer seja. Enquanto não tiver algo que me convença, não vou começar a escrever nada.

Em seu *Diccionario del Argentino Exquisito*, as citações são todas imaginárias?

De um modo geral são, sim.

Mas algumas parecem verídicas.

De fato, algumas são verídicas. E o pior é que não se pode dizer: são

verídicas ou não são verídicas.

O sr. se definiu como um escritor satírico, como nas *Memórias*.

É verdade, se bem que acho que isso também é involuntário.

Mas não acha que há uma tradição de escritores satíricos em que possa ser incluído, ou acha mesmo que é involuntário?

É involuntário. Estou vendo que vocês conhecem o que eu disse ao longo dos anos, e isso me inibe um pouco. Vou tentar não me repetir daqui para diante. As mulheres me censuraram muito por ser escritor satírico, diziam que o humorismo esfria, afasta o leitor do texto, não lhe permite fundir-se com o texto. Mas fazer o quê? Involuntariamente acabo recaindo nos gracejos.

No entanto, em certa medida, as brincadeiras podem acabar tendo o efeito oposto.

Vejo-o como uma indicação de bom humor, um sinal de que o diálogo com o leitor é amistoso. É o que me parece. Mas levei anos para chegar a fazer a defesa do humor. A mim o gracejo não me incomoda quando leio textos satíricos.

O que leu da literatura argentina destes últimos anos?

Nos últimos tempos li Ricardo Piglia; me parece ótimo. Não lembro mais. Gosto do que escrevem Vlady Kociancich, Francis Korn. O fato de ser minhas amigas não me torna cego ao julgá-las; acho-as boas escritoras. A literatura argentina continua viva em quatro ou cinco bons escritores de hoje. Não sei quantos serão exatamente, mas quatro ou cinco fazem um século de ouro.

Qual sua relação com a mídia?

Vocês não imaginam como me tem criticado por dar entrevistas. E nunca se pode saber de que lado virá a próxima agressão. Antes eu não dava entrevistas — é verdade que não me pediam —, e isso é um comportamento exemplar... Agora que dou entrevistas estou corrompido. (*Risos*).

Silvina Ocampo, mulher e companheira de vida artística na companhia, entre muitos, de Borges, Rodolfo Wilcock, José Bianco e Alejandra Pizarnik. Faziam *Sur*, uma revista influente apesar da pequena circulação

Mas o atacam mesmo?

Pra valer.

Por falar em escritores argentinos, é evidente seu lugar inquestionável no âmbito de nossas letras. É um consolo para o senhor?

Não, para os tímidos não significa um consolo. Não nego que sentir a aprovação dos outros me afaga a vaidade, mas, sendo tímido, me agrada mais o trabalho, a leitura. Por outro lado, as entrevistas me trouxeram muito prazer também, porque encontrei pessoas que podem ser meus amigos e fico à vontade com elas como estou com vocês. Agora tenho novos amigos, me sinto amigo de vocês.

Obrigado. Voltando à sua obra, há nela personagens mergulhados na atmosfera portenha, por exemplo, o Doutor Valerga de *O Sonho dos Heróis*. O sr. se inspirou em alguém em particular?

Passeei muito por Buenos Aires, com Borges e com algumas amigas, e o Doutor Valerga é alguém que encontrei, sim. Não poderia dizer que seja uma só pessoa. É um tipo que existe em nossa sociedade. Borges conheceu um bonitão de que me falava às vezes. Esse não conheci, mas conheci outros.

O sr. costuma trabalhar com tramas e depois desenvolvê-las. Já lhe surgiram personagens prontos antes de começar a escrever?

No contos, sim. Nos romances, nem tanto. Vou pensando no desenvolvimento de um romance durante muito tempo e ele se vai povoando de personagens quase involuntariamente. Não é uma coisa lúcida, mas como se os sentisse necessários.

Mas é sempre antes da redação?

Sem dúvida.

Como o sr. trabalha a intimidade com o personagem, ou seja, seu conhecimento e seu trato com o personagem?

Simplesmente pensando amplamente nele.

Sim, mas até que ponto pode um escritor ter intimidade com um personagem, para não fazer do conto ou do romance uma reflexão íntima desse personagem?

Não creio que alguém seja de fato íntimo do personagem. Tem-se intimidade com muitos poucos personagens, talvez com alguma mulher por quem não se pode apaixonar numa das histórias que se escrevem. Mas, em geral, os outros são como forças que servem para uma situação, e são imaginados de acordo com o real. Me encantaria ser um autor que cria personagens muito vívidos, mas eu invento histórias, não personagens.

É admirável como o sr. evita o excesso de intimidade até mesmo nos relatos escritos em primeira pessoa.

É uma boa conduta.

A poesia costuma aparecer incrustada em seus textos em prosa. Passará ao primeiro plano?

Creio que se viver 150 anos, como espero, passará. (*Risos*). Quero amadurecer bastante para fazer poesia. Quando fiz poesias para esses textos em prosa, senti que era, realmente, o trabalho literário mais real, mais intenso. Mas, com sinceridade, não me atrevo a escrever poesia. Além do quê, invento histórias e estou ocupado em narrá-las.

No diálogos, como consegue o equilíbrio entre uma expressão correta e a que deve caracterizar o personagem? Por exemplo, nos livros de Bustos Domeq...

A colaboração com Borges era bastante agradável, mas tínhamos de nos moderar continuamente. Senão nos deixávamos levar pelas brincadeiras e fazíamos textos ilegíveis. Estávamos de acordo nisso.

São muitas as brincadeiras particulares?

As particulares e as do texto. Por exemplo, *Um Modelo para a Morte* nos pareceu um texto espantoso, pelo excesso de brincadeiras. Depois nos limitamos, e creio que *Crônicas de Bustos Domeq* é um livro mais moderado.

Como se dividiam as tarefas?

Com Borges havia uma harmonia muito grande. Inventávamos as histórias sem saber muito bem em qual dos dois se haviam originado. Depois, conversando comodamente, as narrávamos. Eu sempre escrevia por causa da dificuldade de Borges.

Sua literatura, em alguma medida, está vinculada ao cinema?

Sim, creio que em um romance ou em um conto tem de haver cenas visuais. É por isso que as imagens do cinema influenciaram muito minha obra. A idéia é que em um romance ou em um conto haja, no começo, no meio e no fim, situações muito visuais.

Talvez, com o cinema, haja mudado nossa maneira de ver as coisas.

É muito provável.

O senhor escreveu algum roteiro?

Sim, dois, mas não chegaram a ser filmados.

Por acaso não se filmou *El Paraíso de los Creyentes*?

Sim, depois de muitos anos.

Descendente de uma poderosa família rural, casado com uma mulher de família tradicional e rica, Bioy Casares teve uma vida luxuosa (abaixo, prédio de seu apartamento em Buenos Aires), o que não o impediu de ter uma visão crítica das elites arrogantes do país. Apesar de seu aspecto aristocrático, os ternos finos e, sempre, belas gravatas, ele soube captar o espírito popular das ruas, ainda que o transfigurando em uma linguagem concisa que concilia descrição realista e o relato fantástico. Diferenças ideológicas à parte, ele está entre os que fizeram a grandeza da literatura latino-americana. Uma linhagem de grão-senhores como Borges, Cortázar, Fuentes, Carpentier, Lezama Lima e muitos outros

Acabamos de desmenti-lo. (*Risos*)

Por que não?

Sobre tradução, sabemos que o sr. fez algumas com Borges e Silvina Ocampo na *Antologia da Literatura Fantástica* e que certa vez disse que se exercitava traduzindo em hendecassílabos a quinta ode de Horácio.

Sim, é verdade. Foram trabalhos que me agradou fazer. Mas também me custou muito: sou um pouco preguiçoso e me dá preguiça fazer um esforço como o que fiz naquelas ocasiões. De outro lado, enquanto o fazia, sentia satisfações que quase não sinto quando escrevo coisas minhas. De algum modo, o que disse sobre a poesia

poderia dizer da tradução. Traduzindo Rudyrard Kipling ou outros bons autores, sente-se o prazer de estar fazendo um trabalho literário intenso.

Qual a melhor maneira de traduzir poesia?

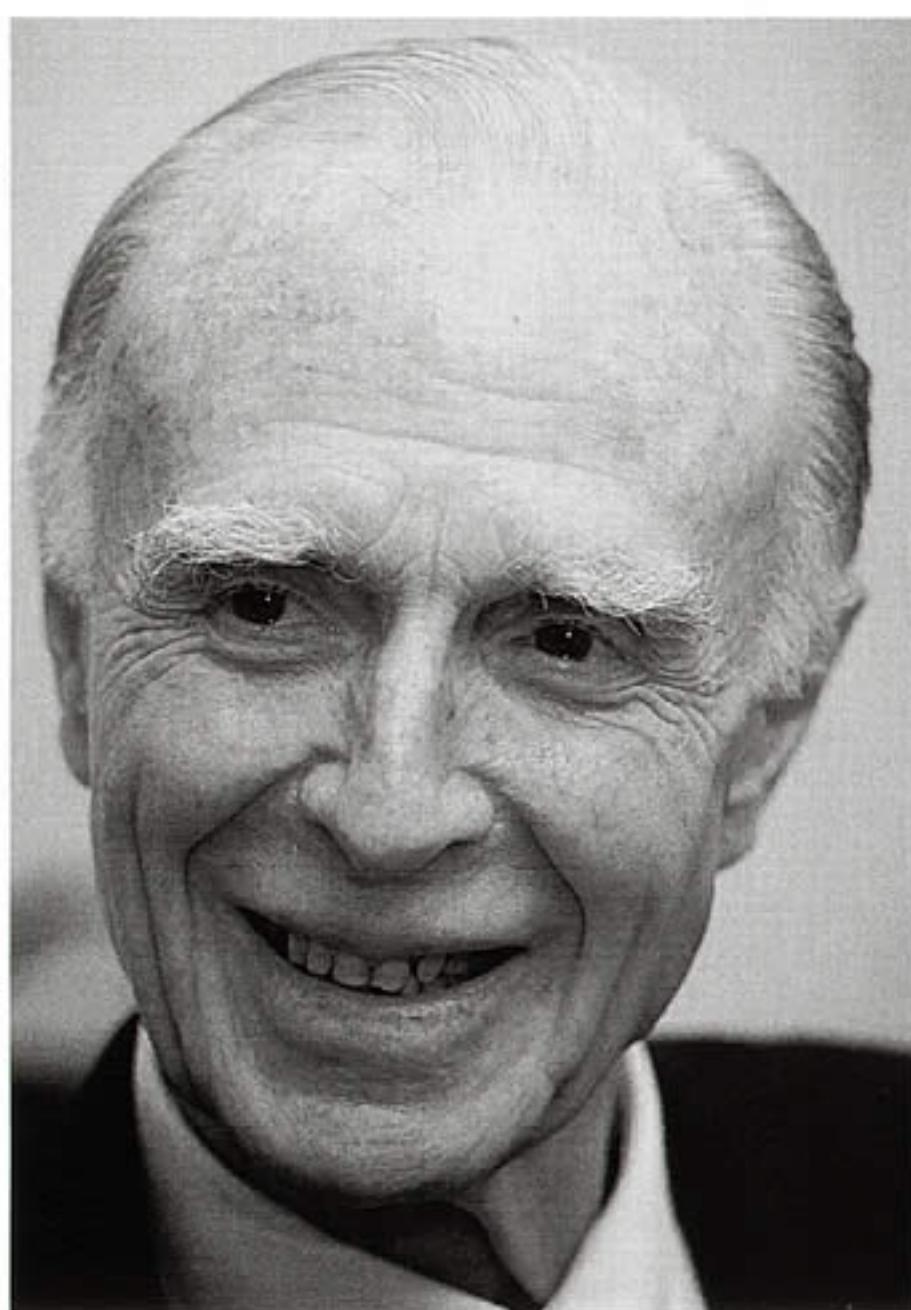
Creio que é absolutamente necessário recriá-la. Essa recriação, de algum modo, reproduz o esforço poético que teve o original ou não; se não reproduz, não vale. Não creio que uma tradução literal possa reproduzir um poema. É como arriscar a vida. Seria melhor não tentá-lo se não se tem alguma esperança de fazer algo equivalente. Alfonso Reyes escreveu bem sobre isso: há um livro, que publicamos em uma coleção de *Destiempo*, com Borges, que conta as vicissitudes do tradutor ao traduzir versos livres, não rimados, e versos com metro e rima.

O sr. poderia dar uma definição do gênero fantástico?

Assim como os tijolos são o material do pedreiro, o fantástico é o material com que trabalho. Trabalho um pouco involuntariamente: gostaria de escrever algo que não fosse fantástico e me ocorrem apenas histórias fantásticas. Há como que uma acrobacia mental que sai na história que estou imaginando e digo: pela última vez vou escrever um conto fantástico. (*Risos*). E na próxima vez ocorre o mesmo.

Na sua literatura, há uma mudança entre seus primeiros livros e os últimos, que parecem abandonar o fundo metafísico dos primeiros. Foi uma decisão voluntária?

Houve a intenção de afastar-me, mais foi mais ou menos frustrada. O último conto que escrevi é sobre uma mulher. Ela lê com facilidade o pensamento de quem está próximo. Mas deu-se conta de que, se continuasse fazendo isso, ficaria muito só,

FOTO ROBERTO SETTON/AE

Para Bioy (acima em uma de suas últimas fotos), o escritor é sobretudo um criador de espetáculos. Ao escolher situações dramáticas, ele prefere aquelas em que o homem está em perigo. Essa sensação aparece em *Diário da Guerra do Porco*, um de seus sucessos. O título, incômodo, prenuncia o enredo em que jovens e idosos travam uma guerra surda. Mas, seu talento já estava presente em *A Invenção de Morel*, de 1940, ao narrar a história de amor entre um homem e uma mulher em espaços e tempos diferentes

porque as pessoas temem que se lhes adivinhe o pensamento. Então ela se dedica simplesmente a dançar num circo. O marido é o domador. Ela sabe que outro domador se retirava: estava se aposentando porque estava velho e vendia seu tigre. Então, o marido dela comprou o tigre. Durante uma dança, aproxima-se do marido e cessa sua leitura do pensamento; mas, quando se aproxima do tigre, sente que o tigre ordena ao marido: "Agora me diga para saltar, me diga para rugir". (*Risos*)

De que maneira detecta ou evita as palavras feias ou a cacofonia ao escrever um texto?

Tento fazer que uma palavra que termina com "s" não se una a outra que começa com "s". O "s" é uma serpente no jardim do poeta. Incomodam-me menos as cacofonias duras que as arrastadas, ou seja, não me preocupo tanto com a união de uma palavra que termina com "co" e outra que começa com "ca". Mas os esses me incomodam muitíssimo.

E intercalar na prosa um verso hendecassílabo ou um alexandrino?

Não me parece recomendável. Creio que tem uma beleza enganosa. Tudo melhora com um hendecassílabo, mas é perigoso porque, onde surge um hendecassílabo, o pensamento seguinte sai em hendecassílabo e então é uma coroa de sonetos involuntários.

O problema, talvez, é que se tenderia a escapar disso fazendo frases mais longas.

Em alexandrinos. (*Risos*)

Qual sua opinião sobre o ensino de literatura?

Creio que um bom escritor admirado por um jovem pode ensinar um pouco, porque o jovem pode sentir que toda a literatura está nessa pessoa e em seus livros, que, se são bons, podem derivar outros livros. Mas é muito difícil ensinar literatura.

Mas não seria possível oficialmente?

Não creio. Quando vejo que existe um ministério da cultura, tudo isso me parece um pouco absurdo. E as pessoas se alegram porque existe um ministério da cultura. (*Risos*)

O senhor passou pela faculdade?

Sim, como não? De filosofia e letras. Em lugar algum me senti mais distante da literatura.

No momento de escrever, o senhor pensa no leitor ou em um leitor ideal?

Em um leitor ideal, não. Imagino que, a qualquer momento, o leitor queira fechar o livro que não entenda. Então procuro ser claro e atraí-lo de vez em quando com alguma surpresa, ainda que moderada, porque a surpresa pode pôr em perigo a escritura civilizada.

O senhor tem algum tipo de diário paralelo a sua obra?

Não, tenho um diário, ou uma série de reflexões, paralelamente à minha vida.

Como inclui "o popular" em seus relatos?

Recordo que *El Alma que Canta*, *Canta Claro* e outras revistas de tango têm importância na minha vida, porque eu gostava muito de certas letras de tango. Provavelmente haja uma nostalgia disso. Tenho coleções de letras de tango.

Carlos Gardel não é o seu preferido, certo?

Não.

A cantora Tita Merello?

Também não. O meio-termo é Sofía Borzán. Mas creio que simpatizo mais com Tita Merello do que com Gardel. Não deveria dizer isso, porque alguém vai querer me matar.

Em seus primeiros livros, sentiu que tinha de se diferenciar de alguém, ou seja, escrever "contra" certo tipo de literatura?

Sim. Vou dizer algo que me envergonha: em uma época imitava Larreta, mas depois queria escrever contra Larreta.

Como se obtém a fluidez que faz um texto parecer simples de escrever? Trata-se de fazer, como Flaubert, um trabalho quase sobre-humano para que depois, nas mãos do leitor, o texto flua?

Creio que esforço não favoreceu muito Flaubert. Há coisas que me agradam muito, mas às vezes o esforço é vão. Tenho procurado ser simples sempre.

No conto *Catón*, de *Una Muñeca Rusa*, o senhor trata do tema do compromisso ou do não-compromisso político. É acaso uma espécie de prestação de contas?

Um pouquinho. Não o escrevi para isso. Pareceu que o tema me permitia aclarar as coisas. Creio que é um dos meus melhores contos. ■

1

2

3

4

O Que Há para Ler

Poucos livros da extensa obra do escritor argentino foram editados no Brasil

A bibliografia de Bioy Casares é extensa, e a maioria dos títulos não tem ainda tradução em português. Segue abaixo a relação de obras de um autor que conseguiu projeção internacional, apesar de a monumental sombra de Borges, seu amigo pessoal, ter-se projetado sobre a grandeza de Bioy.

Várias dessas obras foram popularizadas em coleções de bolso (fotos 1 e 2) ou em edições simples (fotos 3 e 4).

• Em espanhol

Prólogo, **1929;** *17 Disparos contra El Porvenir*, **1932;** *Seis Problemas para Isidro Parodi*, **1942 (com Jorge Luis Borges);** *Caos*, **1934;** *La Nueva Tormenta*, **1935 (com ilustrações de Silvina Ocampo);** *La Estatua Casera*, **1936;** *Luis Greve, Muerto*, **1937;** *La Invención de Morel*, **1940;** *Plan de Evasión*, **1945;** *Los que Aman, Odian*, **1946 (com Silvina Ocampo);** *La Trama Celeste*, **1948;** *Diario de la Guerra del Cerdo*, **1969;** *Guirnalda con Amores*, **(1959);** *Libro del Cielo y del Infierno*, **1970 (com Borges);** *Cuentos de Dos Orillas*, **1971;** *Historias Fantásticas*, **1972;** *Dormir al Sol*, **1973;** *Los Orilleros*; *El Paraíso de los Creyentes* **(com Borges), 1975;** *El Héroe de las Mujeres*, **1978;** *Historias Desaforadas*, **1986;** *Memoria sobre la Pampa y los Gauchos*, **1986;** *La Aventura de un Fotógrafo en La Plata*, **1989;** *Una Muñeca Rusa*, **1991;** *Diccionario del Argentino Exquisito*, **1991;** *Cuentos Breves y Extraordinarios: Antología*, **1992 (com Borges);** *La Invención y la Trama*, **1992 (antologia);** *Memorias*, **1994;** *Plan de Evasión*, **1994;** *Crónicas de Bustos Domecq*, **1996 (com Borges).**

• Editados no Brasil

Histórias de Amor, *A Invenção de Morel*, *Máscaras Venezianas*, *Plano de Evasão*, *O Sonho dos Heróis*, *Histórias Fantásticas*, *Diário da Guerra do Porco*, *Dormir ao Sol*, *Histórias Desaforadas*.

Um Machado só não basta

Carlos Heitor Cony, que lança *Romance sem Palavras* neste mês, diz a Bruno Tolentino que não é estilista e que faltam paradigmas na literatura brasileira

Carlos Heitor Cony lança neste mês Romance Sem Palavras *(Cia. das Letras) na Bienal do Rio. Em uma conversa telefônica com Bruno Tolentino, ele diz por que acha que Machado de Assis não "define de vez" um parâmetro para a literatura brasileira e para o novo livro: "Nós estamos ainda na situação dos pré-socráticos".*

CONY: Eu não tenho estilo, ô Tolentino, eu sempre preferi a técnica, é mais seguro. Estilo é para gente grande, os Flaubert, os Joyce, os Proust. Claro que eu comecei me pautando por Machado de Assis, mas cedo acabei me convencendo de que não repetir um certo modo de escrever, um estilo, era a melhor estratégia para um autor em formação. O que talvez possa unir meus livros todos, desde *O Ventre* até este último, é o pessimismo, meio machadiano, meio à Dostoiévski. Mas a maneira de dizê-lo, de escrever, varia. O que me preocupa são as questões definitivas, finais, do destino do homem, as grandes perguntas que o estilista pode ou não abordar, já que tem estilo, já que escreve bem... Com "estilo" se diz muito ou não se diz nada, a escolher. A cru, a coisa é outra...

TOLENTINO: Mas, ô Cony, o Machado muda de livro para livro! O *Quincas* não ecoa o *Brás Cubas*, e o *Dom Casmurro* nem os conhece! No entanto o homem tem um estilo inconfundível, embora os quatro grandes romances...

Você está incluindo o *Esaú e Jacó* nesse quarteto?

Estou, e veja que é justamente o livro de mais estilo dele, é puro estilo, num sentido não diz nada em particular, a não ser que é um livro sobre... Aliás, sobre o quê?

Sobre o estilo, Toly. Mas esse tipo de coisa é pra quem pode!

Como dizia o Ungaretti, quando a coisa era forte mesmo, ele perguntava com aquela cara de sátiro abismado: "*Vi pare niente?*" (Parece-lhe nada?).

Não digo que seja nada. Ao contrário, estilo mesmo é um nada especial, que só um estilista de verdade consegue fazer parecer tudo...

Será que você está incluindo o Machado nisso, nesses estilistas que são geniais porque embromam o leitor?

Estou incluindo ele, sim. Mas não é que embromem, é que...

É verdade que no *Esaú e Jacó* ele mesmo diz que "o tempo é um tecido em que se pode bordar tudo, um castelo, uma dama, um túmulo, uma flor. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a suprema obra deste mundo, e quiçá do outro".

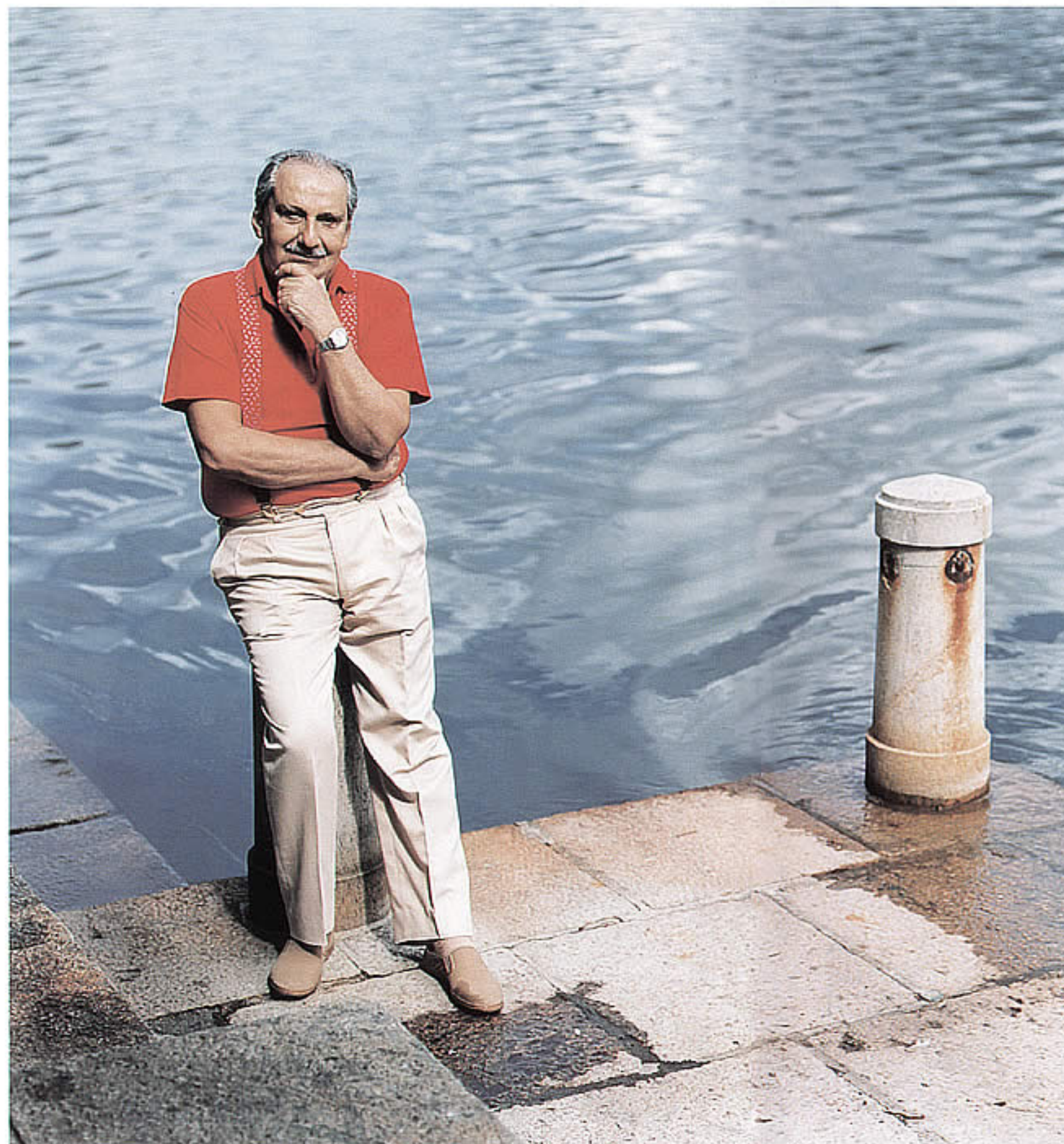
É exatamente isso! Não estou dizendo que os outros não têm gênio, só disse que não tenho estilo... Você passou a vida na Europa, eu só andei por lá um ano e meio, no máximo. Isso dá a você uma perspectiva sobre essas coisas, como quem vê o Brasil de fora. Sem deixar de ser profundamente brasileiro, porque você é tão carioca quanto eu...

Cony: águas nem tão passadas assim

FOTO EDUARDO SIMÕES

Obrigado pela parte que me *troca*...

Você vê a coisa sob uma luz mais nuançada, pelo menos tanto de lá quanto de cá. O problema para um escritor como eu, sem outra referência que não a realidade cultural brasileira... A impressão é de uma fratura na tradição do Ocidente que simplesmente nos deixou de fora.

De fora do quê? Do acervo do Ocidente?

Infelizmente. Veja bem: nós não temos um paradigma fundador. Os gregos têm Sócrates, os italianos têm Dante, os ingleses, Shakespeare, os alemães, Goethe, os russos, Pushkin, os espanhóis, Cervantes. Nós...

Nós temos Camões... E Fernando Pessoa, além de Machado, é claro!

Não, não é assim tão claro: os dois outros são portugueses, e Machado não chegou a ser um paradigma, não chega a fundar um. No nível socrático, dantesco, goethiano, nós não temos paradigma, Tolentino!

Estou pasmo! Por acaso os franceses, que nesse esquema têm seu paradigma — moderno ao menos — com Flaubert e Baudelaire, será que têm muito mais que nós, com Machado de Assis e Fernando Pessoa?

Gostei da idéia, desse par. Baudelaire e Flaubert realmente constituem esse paradigma para eles. E, até certo ponto, para nós, são os criadores da modernidade em literatura. Mas nós chegamos lá capengando, se é que chegamos, acho que não chegamos ainda não...

Por quê? Você acha *Madame Bovary* melhor que *Dom Casmurro*?

Eu sempre digo que não admito que se admire Machado de Assis mais do que eu, e você tem razão, o empate aí é provável, tipo empate técnico. Mas eu não estou falando de qualidade, de nível literário, estava me referindo a alguma coisa que nos defina e nos condicione de uma vez por todas, um paradigma de excelência.

E Machado não enche as suas medidas?

Eu acho difícil um autor de uma cultura, como se diz, não consolidada, periférica, em boa parte ainda em formação, acho difícil que um autor nessas condições, mesmo da altura de um Machado... Olha, sem uma figura que nos una, nos cristalize, por assim dizer, nós não vamos poder assumir uma grande trajetória intelectual, cultural, no mundo. Ainda não tivemos essa figura. Machado de Assis chegou perto, Guimarães Rosa chegou perto, Carlos Drummond... Mas ainda não temos essa referência. Nós estamos ainda na situação dos pré-socráticos. Falta-nos um elemento congregador que divida as águas. A Grécia, antes de Sócrates, já tinha grandes figuras, dramaturgos, poetas, filósofos. Sobretudo estes. Mas com Sócrates a coisa muda.

Bom, então mãos à obra! Ou vamos ficar por aqui esperando que nos "apareça" essa figura? O que é esse novo romance?

Olha, é uma retomada da problemática que eu havia deixado atrás há 30 anos, no *Pessach, A Travessia*. A questão da luta armada contra a ditadura, que me parecia um erro em 1967, quando o livro saiu, um ano antes do AI-5. Mas essa retomada do tema é ocasional agora, é mais por questões, digamos, mercadológicas. O Luiz Schwarcz me pediu um novo livro, e eu estava trabalhando num outro, começado àquela época; um livro que o Ênio Silveira já havia anunciado. Era o que eu espero ainda venha a ser *A Missa para o Papa Marcello*...

Um livro religioso?

Olha, eu fui educado por padres, sou ex-seminarista, acredito em Deus, Deus é importante para mim. Mas não é um livro religioso, no sentido em que se pensa em obras pias, por exemplo. É um livro sobre as questões fundamentais, o destino do homem, problemas de ordem interior, de natureza ontológica. Todas essas perguntas banais que a gente faz – se Deus criou o homem, se o homem criou Deus –, tudo isso está no ar, é como as pressões atmosféricas que nos oprimem, mas nos dão sustentação: parece que, se não houvesse esse bilhão de toneladas de não-sei-o-quê sobre nossas cabeças, a coisa toda explodiria, dizem, sei lá...

Bem, você não vai explodir antes de acabar de me dizer como é essa coisa de missa para Papa...

Pois é. Eu não conheço essas coisas em detalhes, mas parece que temos mesmo essa força terrível sobre as nossas cabeças. E eu estava dizendo que foram essas questões que me levaram a começar aquele romance (cujo título, aliás, é tirado de uma das oito missas de Palestrina). São questões da finalidade última da vida, do homem, esse lado por assim dizer escatológico, filosófico. Eu pretendo enfrentá-las nesse romance; se Deus me der vida, vou terminá-lo. É, havia umas 30, 40 páginas. Agora, de volta ao Brasil por navio, eu peguei meu laptop e compus mais umas 70, 80. Quando eu estou pautado, eu escrevo rápido...

E assim por diante. Rápido ou não, o homem está pautado pelo Altíssimo, desce o malho nos modernistas de São Paulo ("Esses anões acabaram com o Coelho Netto, o Monteiro Lobato, imagine!"). E mais venha do rapagão carioca que eu conheci aos 30 anos e sumiu de circulação (como romancista) por outros 20. Que Cony acabe a sua missa para o papa e nos explique melhor como é que Machado de Assis não basta. Paradigma é isso aí...

O Que e Quanto

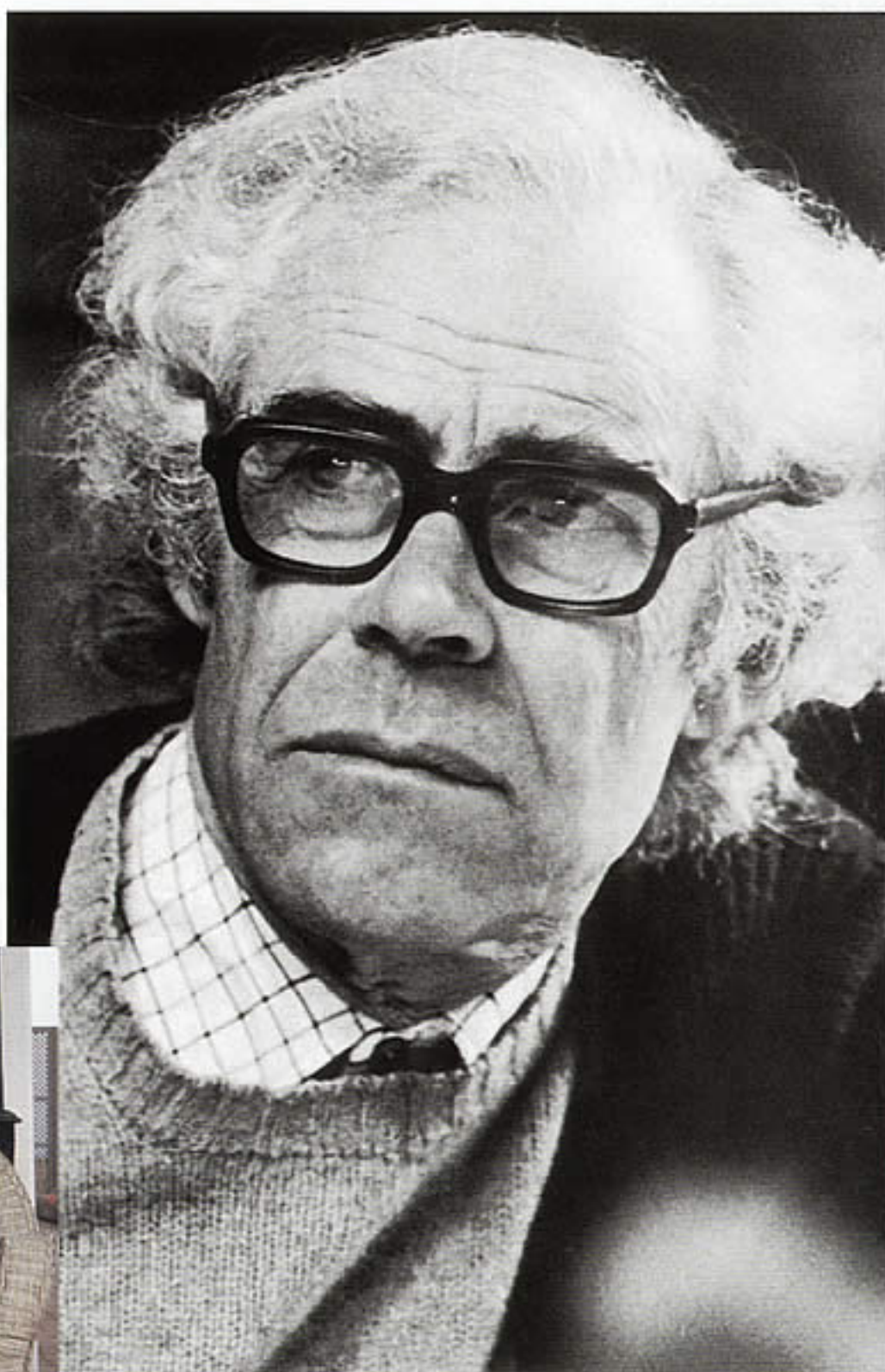
Romance sem Palavras, de Carlos Heitor Cony. Ainda sem número de págs. e preço definidos. Companhia das Letras. Lançamento neste mês

A navegação dos livros

Portugal é o país tema da Bienal do Livro, no Rio, e ainda participa do Salão de São Paulo e da Feira de Buenos Aires. Por Jefferson Del Rios

Augusto Abelaira é o nome. Quando a 9ª Bienal Internacional do Livro, no Rio – de 20 de abril a 2 de maio –, e o Salão do Livro de São Paulo – de 21 de abril a 2 de maio – estiverem oferecendo milhares de livros, centenas de títulos e dezenas de escritores visitantes, haverá fatalmente um congestionamento. Então, quando quase tudo estiver centrado em José Saramago, o Nobel de Literatura de 1998, e ele merece, seria interessante também prestar atenção em outros nomes da delegação de Portugal, país tema da Bienal carioca, no Riocentro. A começar por Augusto Abelaira, que estará presente ao lançamento do seu romance *Bolor* (Lacerda Editores), uma obra na linha do *nouveau roman*. Nesse livro um casal, já atingido pelo que está no título, descreve seus sentimentos em um mesmo diário.

Mas Portugal comparece ainda com duas romancistas e poetisas: Clara Pinto Correia, que teve seu *Adeus Princesa* levado ao cinema; e Maria do Rosário Pedreira, que chega, em prosa, com *Alguns Homens, Duas Mulheres e Eu* e, em poesia, *A Casa e o Cheiro dos Livros*. Outros destaques em poesia: Helder Macedo, que, aos 21 anos, com *Vesperal*, foi elogiado por Jorge de Sena, figura maior das letras portuguesas; o também diplomata Luís Filipe Castro Mendes – o cônsul de Portugal no Rio –, autor de *A Ilha dos Mortos* e *Viagem de Inverno*; Armando Silva Carvalho (*Canis Dei*). O grupo de ensaístas (vários deles igualmente poetas) inclui Fernando Pinto do Amaral (*A Escada de Jacob*, poesia, e *Na Órbita de Saturno*, ensaio); Francisco Bethencourt, professor da Universidade Nova de Lisboa e diretor do Centro Cultural Gulbenkian de Paris; António Mega Ferreira (o autor do estudo *Fernando Pessoa, o Comércio e a Publicidade*); Carlos Reis (presidente da biblioteca Nacional e estudioso da obra de Saramago); Jorge Couto (presidente do Instituto Camões), e o crítico Eduardo Prado Coelho. A lista é parcial e deve aumentar. Para completar essa linha de frente cultural, espera-se que Eduardo Lourenço consiga tempo para comparecer. É uma das melhores inteligências críticas do seu país, homenageada com o Prêmio Camões, a maior distinção lusitana a um profissional das letras. O problema, diz-se, é que Lourenço não está mais para viagens, embora goste do Brasil e seja doutor *honoris causa* pela Universidade do Rio de Janeiro.

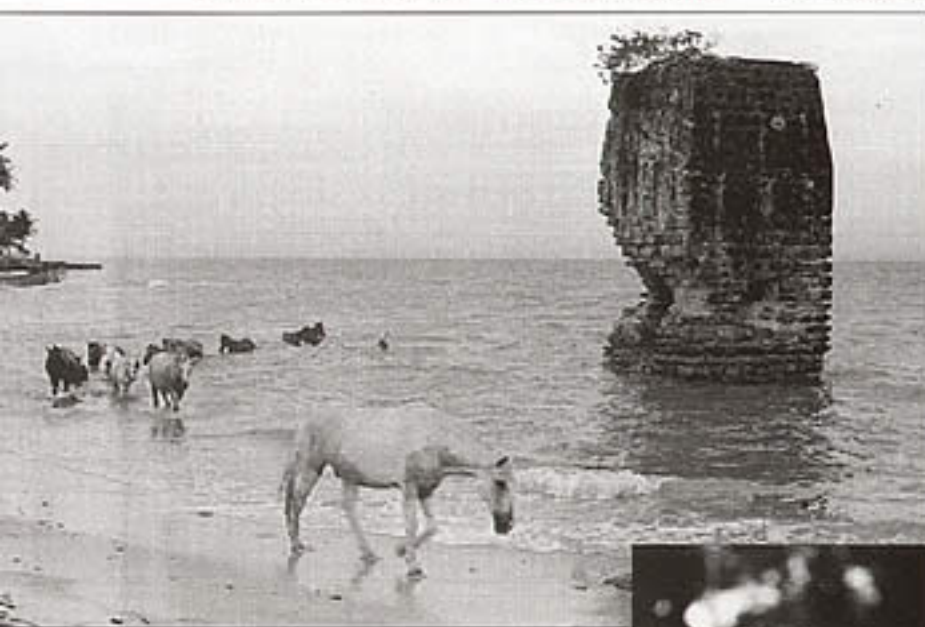
O Salão de São Paulo, no Expo Center Norte, faz a sua parte. Ali – entre tantas novidades – chama a atenção a parte latino-americana. No ano em que se perdeu Adolfo Bioy Casares, a produção continental de língua espanhola mostrará que, além de patriarcas como ele, há talentos emergentes a ser conferidos. E mais: virá uma missão de oito editoras da Espanha e representantes da Câmara do Livro da Catalunha. Atenção, pois.

Abelaira (acima, à dir.) finalmente editado no Brasil. Saramago (acima, à esq.), a primeira visita ao Rio depois do Prêmio Nobel

FOTOS DIVULGAÇÃO / PEPE TORRES/CENTRO OFICIAL DE TURISMO ESPANHOL

Esses encontros não se esgotam aqui. Os livros fazem ponte aérea com a Argentina para a 25ª Feria del Libro de Buenos Aires, de 12 de abril a 3 de maio, que homenageia Jorge Luis Borges. Entre os muitos convidados internacionais, o mexicano Carlos Fuentes, os americanos Erica Jong e Alvin Tofler, além da surpresa Muhammad Yunus, de Bangladesh. A língua portuguesa terá Lidia Jorge, de Lisboa, romancista já com um círculo de admiradores brasileiros; e – como não ? – Paulo Coelho.

Luxúria na casa dos Budas

João Ubaldo surpreende a própria editora e deve lançar seu novo livro neste mês

João Ubaldo Ribeiro é o próximo a escrever para a série *Plenos Pecados*, da editora Objetiva, que já publicou novelas de Zuenir Ventura, José Roberto Torero e Luis Fernando Verissimo. *A Casa dos Budas Ditosos* trata da luxúria e é a narrativa em primeira pessoa das memórias de uma certa C. L. B., de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio, que teria deixado o texto na porta da casa do também baiano e cidadão carioca João Ubaldo. Esperado só para o final do ano, o livro chegou à editora por e-mail. Uma verdadeira operação de guerra está sendo montada para lançá-lo ainda na Bienal do Livro, neste mês, no Rio. A artista plástica Adriana Varejão fez a ilustração da capa e contracapa; e mais o autor não conta, por determinação da editora. João Ubaldo também é o tema da nova edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, que tem uma entrevista inédita, análise da obra e belas fotos exclusivas do editor de fotografia de **BRAVO!**, Eduardo Simões.

A ilha de Itaparica e o escritor: fotos inéditas

O caboclo vai longe

Thiago de Mello acerta a mão em *Campo de Milagres*

O livro: a "Dona" inspirou

Uma das alegres surpresas da poesia é sua infidelidade aos poetas. Pobre daquele que se fia dela! Ela vem, ela vai, ela volta, ela é sua única dona. É como aquela "Dona" do *Caso do Vestido* de Drummond: caprichosa, ama quando já não é amada, depois que judiou da gente. De Thiago de Mello, grande amante da Dona, ela vem judiando há meio século, e agora exagerou: em *Campo de Milagres* (Bertrand, 237 págs.) se atira no colo do septuagenário do Amazonas (e do mundo) e – ó cruel surpresa alegre! – é mais esplêndida do que antes, do que nunca em suas mãos expertas de caboclo... Que força e que frescor nessa lírica tardia! Que outro poeta descreveria a criação do mundo com tanta singela firmeza, que outro sem a conivência dela, da Dona que brindou Thiago desta vez com uma inspiração de comover e dar-nos inveja? Invejo um vate que chega tão longe com passos tão firmes e, de lá, das lonjuras do alto, nos deslumbra ainda! Invejo a doçura, a técnica a serviço da clareza, e ambas escravizadas pela mais lúcida emoção. Leiam o livro, ouçam o canto de uirapuru tentando nos convencer de que é canto de cisne: pois sim! Pelo jeito, o caboclo vai longe! – BRUNO TOLENTINO

Fôlego de autor consagrado

O programa *Literatura*, da TV Senac, entra no segundo ano com prestígio nos meios editoriais e sucesso comercial

"A literatura brasileira está mais vigorosa do que nunca. Mente a meia dúzia de pedantes que diz que ela está morta", diz Ricardo Soares, 39 anos, idealizador e apresentador do programa *Literatura*, que é exclusivamente dedicado ao tema e vai ao ar às quartas-feiras, às 21h30, na TV Senac, canal 3 (São Paulo). O sucesso do programa, que entra no seu segundo ano, pode ser medido com base em seu prestígio e em termos mercadológicos. *Literatura* demonstrou-se viável nos dois itens. Quanto ao prestígio, diz Soares: "A própria fogueira das vaidades do mercado editorial se movimenta um pouco aqui. As pessoas trocam algumas farpas". Os programas são divididos em dois blocos de entrevistas, com um convidado em cada um. Entre as que se destacaram no ano passado, segundo Soares, estão a de Carlos Heitor Cony, a dos roteiristas de *Central do Brasil* – com a presença também de Walter Salles – e a de Bruno Tolentino, "que não tem papas na língua e provocou bastante polêmica". Quanto à viabilidade comercial, basta dizer que a emissora aumentou a freqüência do programa, que antes era exibido a cada duas semanas. – FLÁVIA ROCHA

Soares: letras brasileiras às quartas-feiras

FOTOS EDUARDO SIMÕES / KIKO COELHO

O HUMANISMO NO LIMITE

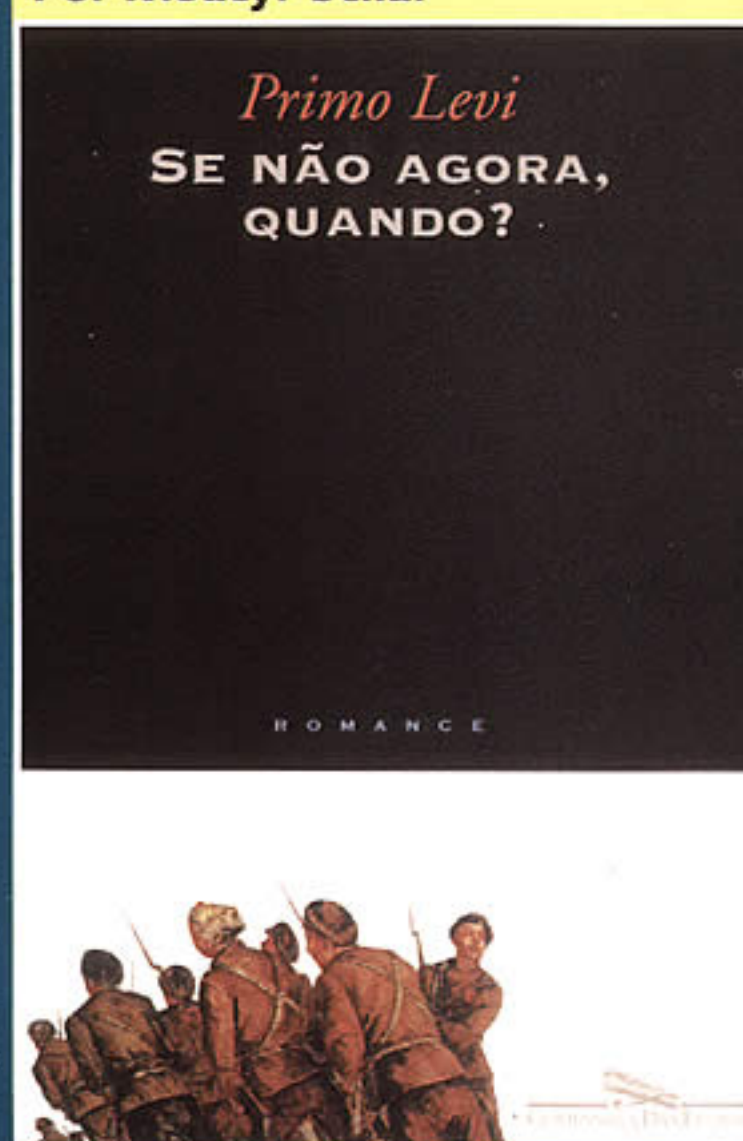
***Se Não Agora, Quando?*, do escritor judeu-italiano Primo Levi, é um romance desde já integrado ao que de melhor se escreveu sobre o Holocausto**

Por Moacyr Scliar

"Se eu não for por mim, quem o será? Mas, se eu for só por mim, que serei eu? E se não agora, quando?" Com essas palavras o rabino Hilel (séc. I a.C.) resumiu a ética de uma sensata solidariedade. Temos de pensar em nós, mas não só em nós; e o que deve ser feito deve ser feito já. Como aplicar tal ética à terrível situação de guerra é o tema de *Se Não Agora, Quando?*, de Primo Levi, editado no Brasil com uma correta tradução de Nilson Moulin.

Químico judeu-italiano, Primo Levi (1919-1987) foi feito prisioneiro pelos nazistas e enviado para Auschwitz. Dessa sombria experiência resultaram várias obras, entre as quais *A Trégua*, adaptada para o cinema por Francesco Rossi. A ficção, diga-se de passagem, não funcionou como catarse para Levi; como outros sobreviventes dos campos, entre eles o poeta Paul Celan e o psicanalista Bruno Bettelheim, acabou vencido pelas tétricas lembranças e se suicidou. Mas em *Se Não Agora, Quando?* o Holocausto não está presente, a não ser de forma indireta. A Segunda Guerra é vista por um outro ângulo, o ângulo dos guerrilheiros que, sobretudo em território soviético, combatiam o invasor nazista. Numa nota ao texto, Levi explica que procurou, com base em narrativas e em pesquisa bibliográfica, "reconstituir o itinerário plausível, porém imaginário" de um desses bandos formados com base nas etnias e em outros agrupamentos que constituíam a União Soviética, "camponeses, dissidentes ucranianos e tártaros, bandidos, judeus". De início somos apresentados aos dois personagens por meio dos quais será conduzida a narrativa: o relojoeiro Mendel e o jovem contabilista Leonid. A longa trajetória — 2 mil quilômetros, da Bielo-Rússia até a Itália —, as numerosas figuras que vão surgindo nesse caminho, as aventuras que vivem constituem a trama de um livro tão movimentado quanto os filmes sobre a Segunda Guerra que recentemente têm feito sucesso no cinema.

Mas Se Não Agora... é muito mais: é uma reflexão sobre a condição humana no dantesco cenário da guerra e é também uma reflexão sobre o judaísmo, seus dilemas e seu destino. São fascinantes os tipos que Levi descreve, entre eles Gedale, o chefe de um dos bandos, um homem com enorme disposição para lutar e uma língua igualmente ferina. A narrativa está perpassada daquele melancólico e irônico humor judaico, o humor que durante milênios representou uma defesa contra o desespero. Na difícil travessia de um bosque, Mendel observa a Leonid: "O único bosque da história de Israel é o Paraíso Terrestre, e você bem sabe como terminou; então, basta". Mais adiante encontram um usbeque que lhes fornece comida: coelho, cujo consumo, para judeus, é proibido. Diante da admiração do usbeque, diz Leonid: "Somos judeus especiais; somos judeus famintos". Ironia que se manifesta mesmo em meio ao combate: "Dispare tudo", grita Dov, um dos chefes de bando, a Mendel. "Sem economizar. Estamos combatendo por três linhas nos livros de história". Mas o absurdo da situação não escapa ao protagonista: "É horrível: só matando um alemão conseguirei convencer os outros alemães de que sou um homem. Todavia, temos uma lei dizendo: 'Não Matarás'". Um dilema que ele tenta evitar não pensando: "Se uma pessoa raciocina demais acaba não atirando direito".

Primo Levi optou por raciocinar — e por sentir. O resultado é esse belo romance, já integrado ao que de melhor se escreveu sobre a grande catástrofe do século.

O autor e sua obra: impossibilidade de catarse

Se Não Agora, Quando?, de Primo Levi. Cia. das Letras, 309 págs., R$ 26. À venda no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
AUTORES BRASILEIROS	**Trilogia da Maldição** Topbooks 345 págs. R$ 29	José Alcides Pinto nasceu e vive no Ceará. Como poeta, foi um dos introdutores do concretismo no Estado. Sua produção romanesca mais importante foi publicada entre 1964 e 1974. Seguiu-se um longo silêncio.	José Alcides chegou longe. O romancista português Fernando Namora disse que suas personagens "são reais, autênticas, com a dimensão das epopéias, e, ao mesmo tempo, acham-se mergulhadas numa problemática existencial que as transcende e universaliza".	Histórias fantásticas, geralmente em cenários rurais e provincianos, narradas em prosa poética. Original e às vezes fazendo lembrar Miguel Asturias de *Lendas da Guatemala*.	É um criador de mundos particulares. Ao conciliar metafísica com a terra áspera e uma estranha poesia, ele se revela um artista poderoso.	Na liberdade do escritor, numa escrita desligada de qualquer compromisso que não seja a audácia da imaginação. O texto corre ritmado como poesia e colorido, na pura beleza da história bem contada.	*"Na noite da morte do coronel as mulheres pareciam uma legião de cogumelos arrebentando do centro da terra, bichos desconhecidos e diferentes, invadindo todos, ao mesmo tempo, os domínios territoriais do morto. (...) Os cavalos eram postos em fila indiana pelo amplo pátio da fazenda, lembrando um ajuntamento de guerreiros medievais."*	De Victor Burton sobre pintura de Bosch. Exata para o tema, embora talvez se possa pensar no efeito que poderia ser alcançado com figuras do pernambucano Brennand.
AUTORES BRASILEIROS	**O Pirotécnico Zacarias e Outros Contos Escolhidos** L&PM (Coleção *Pocket*) 190 págs. R$ 6	O mineiro Murilo Rubião (1916-1991), já na década de 40, escrevia contos combinando realidade e absurdo dentro de uma linha poética. Estava produzindo o que, com García Márquez, nos anos 60 seria o realismo mágico.	O volume integra a coleção de bolso da editora, que traz autores consagrados, como Machado de Assis e Jack London, e outros que merecem atenção, como Carlos Reverbel (*O Gaúcho*) e Sergio Faraco (*Dançar Tango em Porto Alegre*).	Contos em que o fantástico ocupa um cotidiano monótono e amargo. Não há espaço para o riso nessas histórias no entanto tocadas por um tipo de inconformismo sem agressividade, perto da doçura.	Rubião é dos bons que fazem carreira sem alarde. Teve mais sorte que o também mineiro Rosário Fusco, autor de *O Agressor* e hoje injustamente no desvio.	Em *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*, de 1947, estréia do autor. No primeiro conto, esse leitor de Kafka mostrava a que vinha.	*"Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifícios. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris."*	L&PM Editores sobre ilustração de Henri Matisse. Segue o projeto gráfico da coleção: desenhos fortes que equilibram os títulos e outras informações.
AUTORES BRASILEIROS	**Livro do Desassossego** Companhia das Letras 534 págs. R$ 31	Fernando Pessoa (1888-1935), além de fazer a poesia que fez, ainda deixou esse texto em prosa atribuído por ele mesmo ao seu semi-heterônimo Bernardo Soares, "que aparece sempre que estou cansado ou sonolento".	O livro é sucessão de trechos – ou uma coleção de estilhaços segundo a ensaísta Maria Lúcia Dal Farra – escritos entre 1913 e 1935, ano da morte do poeta.	Diário, anotações, considerações estéticas e existenciais do guarda-livros Bernardo Soares, um homem solitário que é quase Pessoa.	Não há o que explicar aos que amam o poeta. Vale registrar que é sua única obra que pode ser considerada romance. E nele o gênio triste de Pessoa refulge.	Na introdução de Richard Zenith, organizador da edição. É mais um passo, em linguagem acessível, em direção ao universo, no fundo indecifrável, de Fernando Pessoa.	*"Passo horas, às vezes, (...) à beira do rio, meditando em vão. A minha impaciência constantemente me quer arrancar desse sossego, e a minha inércia constantemente me detém nele. Medito, então, em uma modorra de físico, que se parece com a volúpia apenas como o sussurro do vento lembra vozes, na eterna insaciabilidade dos meus desejos vagos, na perene instabilidade das minhas ânsias impossíveis."*	De João Baptista da Costa Aguiar. Belo trabalho gráfico sobre foto de Fernando Pessoa, um perfil que sempre impressiona.
AUTORES ESTRANGEIROS	**Perversão na Cidade do Jazz** Record 397 págs. R$ 35	James Lee Burke, autor de *Negro e Amargo Blues*, Prêmio Edgar Allan Poe de 1989 para a melhor literatura de suspense, é professor da Universidade de Kansas.	O livro integra a *Coleção Negra* da editora, dedicada aos grandes autores atuais do gênero policial, como Elmore Leonard e James Ellroy. O próximo lançamento será *Marcas de Nascença*, de Sarah Dunant.	Tudo o que o título brasileiro do livro promete (em inglês é *Dixie City Jam*). O cenário é a Nova Orleans do jazz, mas com personagens sombrios como um louro neonazista.	Burke é um escritor que gosta de frases longas e bem elaboradas, com um toque psicológico. Navega contra a corrente monossilábica e sincopada do gênero.	Em Nova Orleans, a Havana da América, sedutoramente afro-latina mesmo no submundo. Tem-se a impressão de que, de repente, vai vibrar o clarinete do seu filho genial Sidney Bechet.	*"Ele sabia algo sobre a história do jazz. Sabia até como tratar discos raros de 78 rotações. (...) Poderia um sádico amar a música que tinha suas origens nos hinos das Ilhas e nos 300 anos de luta espiritual de uma raça para sobreviver à servidão legal e econômica?"*	De Glenda Rubinstein sobre ilustração de Bruno Liberati. Um submarino alemão em traços concisos é a base do bom projeto gráfico, que chama a atenção.
AUTORES ESTRANGEIROS	**Sobre Schmidt** Companhia das Letras 237 págs. R$ 26	Polonês de origem, Louis Begley chegou aos Estados Unidos aos 11 anos, absorvendo integralmente a língua e a cultura da nova terra. Realizou-se como advogado e, em seguida, como escritor.	Begley – que continua sócio de um escritório de advocacia de Nova York – tem outros romances traduzidos no Brasil: *Infância de Mentira*, *O Homem que se Atrasava* e *O Olhar de Max*.	Um executivo tipicamente nova-iorquino chega aos 60 anos com dinheiro, prestígio social, família elegante. Tudo dentro de um projeto de vida executado com cálculo e boas oportunidades. Mas algo começa a desmoronar.	É interessante acompanhar os bastidores do poder econômico na capital do Ocidente. Há relatos sociopolíticos relevantes, mas poucos romances bem escritos.	No ritual das aparências e comportamentos estudados que prevalecem sobre os reais sentimentos, sempre dissimulados. Os interesses são brutais, mas as roupas, finas e os restaurantes, bons.	*"Pai, você não lê mais o Times? Todo mundo aderiu à cruzada contra o fumo. Estamos fazendo tudo para impedir que te internem num campo de concentração para reeducação de fumantes."*	De Silvia Ribeiro sobre foto de Joel Meyerowitz. Cria um efeito surrealista à la Magritte. Difícil de associar ao tema.
AUTORES ESTRANGEIROS	**Não Morra antes de Morrer** Record 492 págs. R$ 35	O poeta Yevgeny Yevtushenko, nascido na Sibéria, em 1933, é um personagem da fase Kruchev na antiga União Soviética, o que significa luta contra o legado de Stálin. Hoje é amigo de Gorbatchov.	Sua obra mais conhecida, *Autobiografia Precoce*, foi bastante lida no Brasil, nos anos 60, e chegou ao teatro na interpretação do ator e mímico Ricardo Bandeira.	Os três dias de tentativa de golpe, em 1991, contra Gorbatchov e suas reformas na Rússia. Fatos verídicos são revistos sob o prisma de um romance em que aparecem de Boris Ieltsin a um ex-jogador que admira Pelé.	Yevtushenko é bom: insolente, pretensioso, mas tem o que dizer. E na Rússia a história é puro romance.	Em como Yevtushenko é vital e agressivo ao falar dos problemas russos. Diferente de Anatoli Ribakov, que, embora seja escritor mais consistente, imprimiu um tom sombrio a *Os Filhos da Rua Arbat*.	*"O Menino Camponês, neto de dois homens encarcerados, sentiu pena de Kruchev quando ele foi deposto com tamanha falta de cerimônia – afinal de contas, ele havia libertado inúmeras pessoas das prisões. O Apparatchik Emergente logo se colocou à disposição de Brezhnev – não tinha tempo para sentir pena de ninguém."*	De Silvana Mattievich. Fotomontagem, sem indicações dos locais, querendo insinuar a agitação política nas ruas da Rússia. Insinua.
AUTORES ESTRANGEIROS	**A Travessia** Companhia das Letras 413 págs. R$ 29,50	Cormac McCarthy é, no plano da literatura – e na sua vida pessoal –, um convicto último *cowboy*. Seu projeto é recriar, entre o mito e a realidade, as pradarias americanas e o confronto do homem com a natureza.	O livro é a segunda parte da *Trilogia da Fronteira*, iniciada com *Todos os Belos Cavalos* – já editado em português – e concluída com *Cities of the Plain*, que acaba de sair nos Estados Unidos. Mas são obras que se sustentam isoladamente.	Andanças de dois irmãos na fronteira dos Estados Unidos com o México, em uma sucessão de experiências duras. Um processo de amadurecimento por meio de contatos selvagens com homens e animais.	McCarthy é um artista que persiste na utopia do mundo arcaico e fez dessa solitária aventura uma obra que continua, ou acompanha na linha do horizonte, Faulkner.	Na proximidade, no melhor e no pior, entre homens e animais, tema que atrai alguns dos melhores escritores, como o notório caso de Jack London.	*"O auxiliar entrou no barraco e recolheu a corda e arrastou a loba até o limiar da porta. A multidão arredou. Encorajado pela bebida e pela estupefação dos curiosos o auxiliar agarrou a loba pela coleira e a arrastou para o meio da rua e então a suspendeu pela coleira e pela cauda e a assentou no chão da carroceria da carreta com um joelho por baixo dela à maneira dos homens acostumados a carregar sacas."*	De Chipp Kidd (foto de Melanie Azevedo). Caveiras de cavalo: forte dentro da opção pelo lado desagradável do tema.
AUTORES ESTRANGEIROS	**Dora Bruder** Rocco 113 págs. R$ 17	Um dos bons escritores franceses da geração posterior aos chamados grandes (Camus, Yourcenar, Duras), Patrick Modiano nasceu em 1945. Prêmio Goncourt de 1978 com *Uma Rua de Roma*, editado em português.	Modiano é o autor do roteiro de *Lacombe Lucien*, um dos melhores filmes de Louis Malle, em que o diretor toca na questão do colaboracionismo na França durante a Segunda Guerra.	Relato entre o romance e o factual, o livro nasceu de um anúncio em um jornal de 1941. Nele um casal judeu procurava a filha de 15 anos. Modiano resolveu investigar o que aconteceu com Dora. É uma história estranha.	O autor conta uma tragédia com delicadeza e a possível poesia. Todo drama dos judeus está expresso em cem páginas e no rosto oval de uma menina de 15 anos.	Em como o escritor tem fascínio por coincidências e vai descobrindo fatos e pessoas – todos verídicos – que se combinam e se cruzam em uma Paris às vésperas da ocupação alemã.	*"Estava escrito, portanto, no registro do internato, o nome de Dora Bruder e a anotação: 'data e motivo de saída: 14 de dezembro de 1941. Em conseqüência de fuga'. Era um domingo. Suponho que ela aproveitou esse dia de folga para ir à casa dos pais no bulevar Ornano. À noite, não voltou ao pensionato."*	Foto de Pedro Karp Vasquez. Um banco de madeira, sem ninguém, numa praça vazia. Paris ao fundo. Resumo perfeito da solidão que o livro retrata.
AUTORES ESTRANGEIROS	**O Grande Capital** Rocco 541 págs. R$ 48	Descendente de portugueses do arquipélago dos Açores, John Roderigo dos Passos (1896-1969) é tributário de escritores norte-americanos com preocupações políticas e sociais, como Upton Sinclair e Theodore Dreiser.	O livro, de 1936, encerra a trilogia *USA*, que inclui *Paralelo 42* (1930) e *1919* (1932). São obras que podem ser lidas separadamente, mas que, no conjunto, pretendem estabelecer um grande painel da sociedade americana desde a Primeira Guerra Mundial.	Contrastando com o título, os personagens do livro são os perdedores ou os que se resignaram à vida mediana na terra do grande capital. Dos Passos observa a América com base em casos individuais.	Continua um respeitável experimentador, ainda que o tempo tenha minimizado o impacto de sua obra. São histórias de um intelectual apaixonado.	Nas invenções formais, revolucionárias na época, como, entre outras, os diferentes tipos de narrativas no mesmo texto e o uso de colagem de notícias de jornais e anúncios publicitários.	*"– Bem, esses malditos agitadores, a senhorita sabe que eles estão tentando iniciar uma greve... Bem, abriram o escritório de publicidade no centro. Tenho medo de mandar um dos rapazes para lá... ele podia ter problemas com um daqueles gorilas... Não quero um repórter morto em minha primeira página..."*	Sem menção de autor e baseada em conhecida foto, de 1932, de operários nova-iorquinos no alto de um edifício. Coerente com o livro.
NÃO-FICÇÃO	**Cartas de Amor de Anna Conover e Mollie Bidwell para José Maria Eça de Queiroz...** Assírio & Alvim 191 págs.	Prefácio e organização de Campos Matos. As cartas, em inglês, enviadas a Eça de Queiroz foram traduzidas por Alice Lomath Ferreira. O arquiteto Campos Matos é um paciente e fiel estudioso do legado literário de Eça.	Ainda que não seja o tema central, o livro apresenta Eça de Queiroz como o diplomata que serviu "nas Antilhas Espanholas (Cuba)" de 1872 a 1884, quando é transferido para o consulado de Newcastle, Inglaterra. O livro acaba de sair em Portugal.	As cartas enviadas a Eça de Queiroz por duas mulheres, a americana Mollie, solteira, e Anna, casada. Elas não sabiam português nem tinham idéia da importância dele como escritor. Gostaram do diplomata elegante de 27 anos.	Ajudam a conhecer melhor o mundo pessoal, profissional e mundano de Eça, em quem se percebe uma mistura de cavalheirismo e refinamento entediado.	Em como Eça, que nos é tão caro, era um europeu, com pouca identificação com o mundo tropical. Havana sempre foi uma das cidades mais lindas das Américas, e ele não gostou.	*"Querido amigo: Cada dia é uma pequena vida, e a nossa vida inteira não é mais que a repetição dos dias. Sim isso é verdade. (...) Oh! Quem me dera ter asas. Voava para junto de si e abria então meu pobre coração mas como não posso, escrever-lhe, ainda que secretamente, é para mim um prazer, se bem que tenha de tomar cuidado."* (Anna Conover)	Sem menção de autor. Projeto gráfico severo em que o interesse está na reprodução de envelopes dessa correspondência.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados por preços especiais no site BRAVO! Shopping: www.bravoshopping.com

O arco mais humano

Mstislav Rostropovich, um dos maiores violoncelistas do século, que considera o arco de seu instrumento uma extensão da própria mão direita, se apresenta em São Paulo e no Rio de Janeiro

Por Luis S. Krausz

Ouvir um dos maiores violoncelistas do século 20 pode parecer, aos freqüentadores de concertos, mais do que o bastante para recomendar a apresentação de Mstislav Rostropovich ao lado da Sinfônica de Budapeste regida por seu titular, Tamás Vásáry, no programa que abre a temporada de 1999 da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo e da série *Dell'Arte*, no Rio de Janeiro. Mas Rostropovich é mais do que um virtuose, responsável por algumas das mais celebradas gravações do grande repertório clássico e romântico, ao lado de solistas legendários como Sviatoslav Richter e David Oistrakh e de nove entre dez dos grandes regentes das últimas cinco décadas. Esse é apenas um dos múltiplos aspectos da atividade de alguém que merece como poucos o título de músico completo e que renovou, ao lado dos maiores compositores do século 20, o repertório para seu instrumento.

A lista de grandes compositores que criaram obras especificamente para Slava, como ele é conhecido na intimidade, reúne de arcanos da música russa do século 20 — Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Schnittke, Kabalevsky e Ustvolskaya — a compositores ocidentais como Bernstein, Dutilleux e Britten, que compôs especialmente para ele três suítes para violoncelo e a *Cello Symphony*. Nesse rol estão, igualmente, latinos, como Astor Piazzola e o português Fernando Lopes-Graça, e eslavos, como Lutoslawsky.

Mstislav Rostropovich (à direita) fez do violoncelo instrumento principal de uma carreira musical completa

FOTO CAMERA PRESS

Não seria exagero afirmar que poucas regiões do mundo permaneceram intocadas pelo talento desse músico que começou sua carreira em Baku, às margens do mar Cáspio, aos 4 anos de idade. O Brasil, por exemplo, aparece nos arranjos que Slava fez, para violoncelo-solo, de trechos de *Saudades do Brasil*, de Darius Milhaud, ou num concerto que seu amigo Villa-Lobos pretendia criar para os que ele considerava os três maiores violoncelistas do século: Pierre Fournier, Andre Navarra e Rostropovich. O compositor japonês Yuzo Toyama escreveu para ele um esplêndido *Concerto para Violoncelo* que funde a música tradicional japonesa à música contemporânea. E assim por diante.

Rostropovich começou sua trajetória musical criando pequenas árias ao piano. Seus pais eram músicos – o pai, violoncelista, assim como o avô; a mãe, pianista – e eram professores no Conservatório de Baku. Logo descobriram que o filho tinha o ouvido absoluto e não hesitaram em mudar-se para Moscou – sob risco de morrer de fome – para que ele pudesse estudar com os melhores professores na capital. Slava ingressou no Conservatório de Moscou aos 16 anos e graduou-se aos 18, já coberto de prêmios com a idade em que a maioria dos estudantes apenas começava seus estudos na instituição. A lenda do menino prodígio, tão freqüente na música, repete-se mais uma vez na trajetória desse artista. A abnegação dos pais, que, num gesto facilmente identificável com a impulsividade passional russa, arriscaram tudo por seu talento, levou Rostropovich, o pai, a ter de pedir esmolas nas ruas moscovitas quando trouxe a família de Baku. Eles foram salvos da mendicância por uma senhora de cujos olhos Rostropovich, o filho, se lembraria vivamente, mais de seis décadas depois, ao

Onde e Quando

Orquestra Sinfônica de Budapeste. Regência: Tamás Vásáry; solista: Mstislav Rostropovich. Sala Esther Mesquita, Teatro Cultura Artística (rua Nestor Pestana, 196, Centro, São Paulo, SP), tel. 011/256-0223. Dias 15, 16 e 19, às 21h. Teatro Municipal do Rio de Janeiro (praça Floriano, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ), tel. 021/558-3733. Dia 17, às 20h

Abaixo, a Orquestra Sinfônica de Budapeste, regida por Tamás Vásáry, que se apresenta tendo como solista o violoncelista Mstislav Rostropovich. Os programas dos três concertos em São Paulo alternam peças de Mendelssohn (*As Hébridas*), Beethoven (*Sinfonias nº 4, nº 7 e nº 8*), Mozart (abertura de *Don Giovanni* e de *As Bodas de Fígaro*), e, em todos, o *Concerto para Violoncelo*, de Dvorák

FOTO DIVULGAÇÃO

conceder uma entrevista à revista francesa *Le Monde de la Musique*, por ocasião de seu 70º aniversário, celebrado há dois anos.

Na Escola Central de Música de Moscou, Slava entrou, primeiro, na classe de composição e circulava com igual habilidade pelos universos do piano, do violoncelo e da criação musical. Shostakovich, um de seus professores, considerava-o como o mais talentoso de seus alunos e pedia insistentemente à mãe dele para que o convencesse a parar de perder tempo com o violoncelo e dedicar-se integralmente à composição. Tudo parecia caminhar no sentido de fazer dele um novo elo na dinastia dos grandes compositores russos.

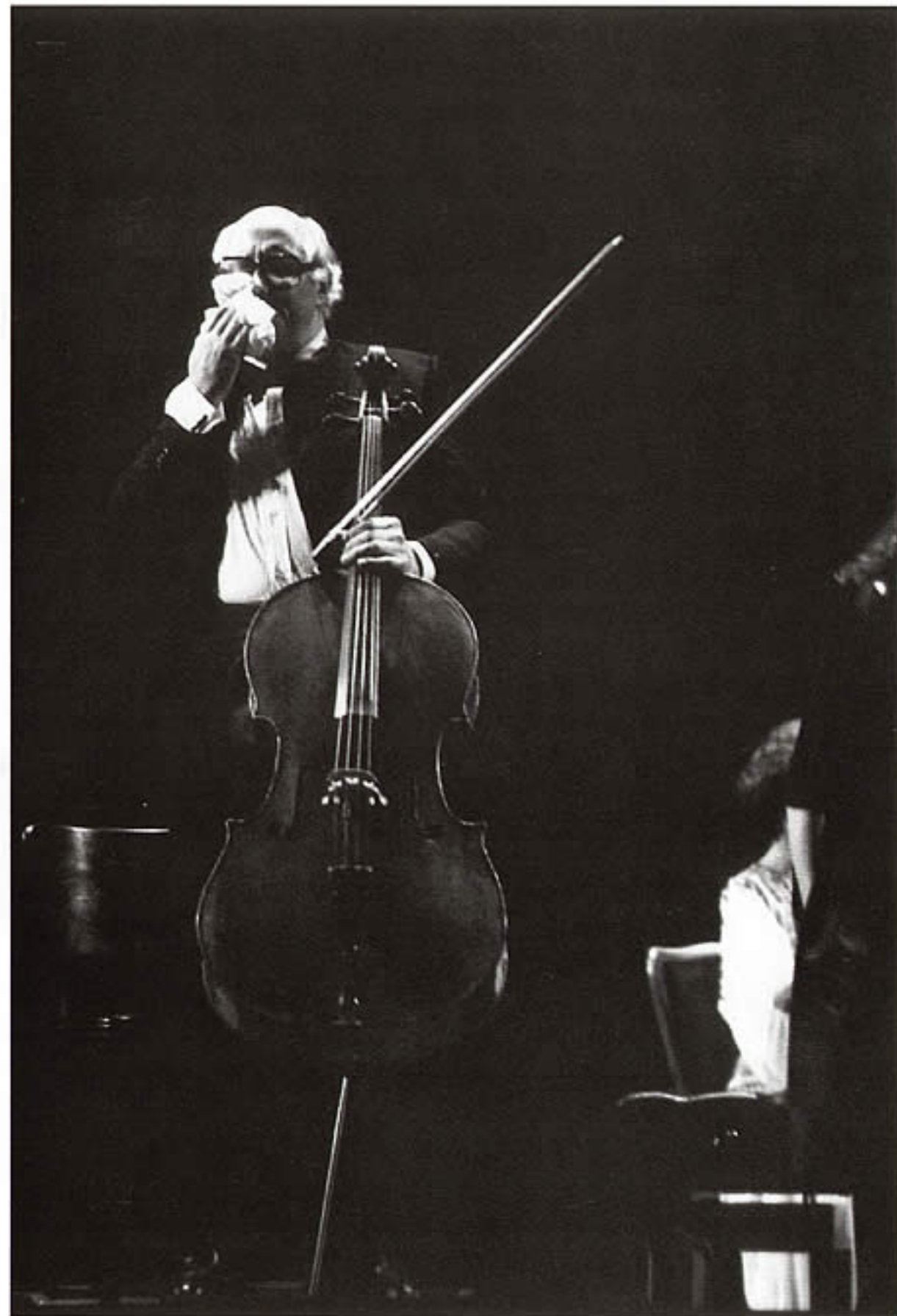
Veio, então, a morte do pai e a necessidade de sustentar a família – o que era bem mais fácil tocando e ensinando violoncelo do que compondo. E veio, em 1948, a infame *Resolução sobre o Formalismo na Música*, dos camaradas Jdanov e Stálin, que baniu Shostakovich do conservatório e pôs Prokofiev no ostracismo. A expulsão dos mestres admirados causou tamanho choque no adolescente, que sua veia criativa se esgotou.

Quatro anos depois de ingressar no conservatório, aos 20 anos portanto, ele conquistaria o primeiro prêmio no Concurso de Praga. Dois anos mais tarde, o primeiro prêmio no Concurso de Budapeste. Mas, se renunciava à composição, por força das circunstâncias e por uma vertiginosa carreira de solista, que rapidamente o levava à fama mundial, Slava jamais deixou de participar da música do século 20, seja estreando obras de seus contemporâneos, seja colaborando com grandes compositores.

A musicalidade de Rostropovich não cabe num período específico da história da música, tampouco se limita aos timbres do violoncelo, instrumento para o qual o repertório de solista é relativamente limitado. Aconselhado por Kiril Kondrashin e Boris Khaikhin, passou a dedicar-se, igualmente, à regência, a partir de 1960. Aluno de Leo Guinsburg (o professor de Evgeni Svetlanov, entre outros) no conservatório, ele sempre sentiu-se próximo ao repertório operístico – sobretudo depois do casamento, em 1955, com a soprano Galina Vischnievskaia.

Muitas vezes, numa mesma noite, Rostropovich já tocou um concerto para violoncelo e, a seguir, subiu ao palco para dirigir a orquestra numa peça sinfônica – uma combinação que ele considera hoje excessivamente fatigante. Nunca lhe pareceu necessário pôr limite entre essas duas atividades – que se somam à de ousado defensor das liberdades individuais. O ativismo político custou-lhe a expulsão da União Soviética em 1974, quando tomou abertamente o partido de Alexander Soljenitsin, perseguido pelo regime. Ele perdeu a nacionalidade de soviética em 1978, mas recebeu, no Ocidente, mais condecorações, honrarias e títulos de doutor *honoris causa* do que qualquer dos grandes músicos das últimas décadas – à exceção, talvez, de Pablo Casals, o único violoncelista a ele comparável, em estatura humana tanto quanto musical.

Filho de músicos que beiraram a mendicância para que ele pudesse estudar em Moscou, Mstislav Rostropovich (abaixo) foi uma criança prodígio, que se transformou num artista múltiplo, também regente e compositor. Porém, é como violoncelista que ele se consagra entre os grandes nomes deste século

FOTO PRENSA TRÊS

A discografia de Rostropovich reúne mais de cem títulos, disputados pelas grandes gravadoras, e em sua pequena coleção de instrumentos estão o Stradivarius "Duport", de 1711, um Stirioni de 1760 e um violoncelo moderno, do *luthier* Étienne Vatelot. Todos são tocados com o mesmo arco, que, segundo ele mesmo diz, é uma espécie de prolongamento da sua mão direita. ▮

Um Intenso Visionário

A técnica ilimitada é a marca de Rostropovich

Por Irineu Franco Perpétuo

Casals e Rostropovich: se a história do violoncelo no século 20 tiver de ser resumida a dois nomes, serão certamente esses. Há até uma ligação entre eles, já que Leonid Rostropovich, pai do violoncelista russo, foi aluno do catalão.

Piano e violino são os únicos instrumentos solistas que têm popularidade e repertório suficientes para manter lugar cativo na programação das orquestras sinfônicas. Os demais – entre eles, o violoncelo – dependem de grandes virtuoses para ser divulgados. Além de estabelecer novos padrões de execução de música de câmara em seu trio com Thibaud e Cortot, Casals fez com que as suítes para violoncelo-solo de Bach ganhassem lugar definitivo como o ponto culminante da escrita para seu instrumento. Já Rostropovich ampliou o quanto pôde o repertório do violoncelo. Prokofiev, Shostakovich, Britten, Khachaturian e Schnittke são apenas os nomes mais conhecidos de compositores que dedicaram obras a Slava, em uma lista quase interminável.

Tanto Casals quanto Rostropovich ensaiaram carreiras de compositor e regente (Slava teve como maestro assistente, em Washington, o brasileiro Fábio Mechetti). Mas não é como autor de composições que ninguém toca, ou por um estilo de regência indulgente, que sacrifica a precisão em nome de um certo "entusiasmo", que Slava vai entrar para a história. O que realmente transformou Rostropovich em sinônimo de excelência artística foi o estilo intenso e visionário de tocar violoncelo, cheio de *vibrato* (o que levou sua gravação de Bach a ser descartada como "romântica" pelos que subscrevem o culto autenticista). E, acima de tudo, uma técnica aparentemente ilimitada. Slava cativa por um som cheio em todos os registros e por conseguir sustentar com intensidade um ataque inicial poderoso; isso para não falar nas técnicas especiais de *pizzicato*, que ele consegue fazer com a mão esquerda e com gradações de dinâmica.

A extrema aventura do jazz

Aos cem anos de seu nascimento, Duke Ellington é louvado como o maior compositor dos Estados Unidos

Por João Marcos Coelho

Duke Ellington ao piano: uma carreira muito além dos limites do jazz

FOTO PRENSA TRÊS

No centenário de seu nascimento, o pianista, arranjador, compositor e *band leader* Edward Kennedy "Duke" Ellington vem sendo entronizado como o maior compositor dos Estados Unidos de todos os tempos, aí incluída, além do jazz, a música de concerto, ou, como gosta de afirmar o trompetista e agitador cultural Wynton Marsalis, "o maior compositor da verdadeira música clássica americana". Os números, a diversidade de sua obra e a longevidade de sua carreira reforçam a coroação. Sim, de fato ele ultrapassou de longe os limites do jazz. Autor de um imponente conjunto de mais de 2 mil músicas, liderou por mais de 40 anos a mais notável e talentosa das *big bands*, gravou centenas de discos e, calcula-se, rodou várias vezes o mundo em estimadas 20 mil apresentações públicas entre o início dos anos 20 e 1974, ano de sua morte.

Esse monumento artístico é hoje celebrado com toda pompa e circunstância nos Estados Unidos, desde Nova York, graças também ao trabalho incansável de Wynton Marsalis, com apoio dos críticos de jazz Stanley Crouch e Albert Murray. A Lincoln Center Jazz Orchestra fará uma turnê mundial, workshops pelos Estados Unidos, além de uma grande temporada de concertos no Lincoln Center. Um livro comemorativo, *Jump for Joy*, reúne artigos, entrevistas e fotos, com a chancela da Smithsonian Institution; e o competente historiador Stuart Nicholson, responsável por ótimas biografias de Billie Holiday e Ella Fitzgerald, está lançando um novo livro sobre Ellington, beneficiado pela abertura dos arquivos do músico pela Smithsonian Institution.

Se vivo estivesse, Duke — apelido que ganhou ainda meninote, na escola de classe média que freqüentava em Washington, por causa do apuro no vestir, nos gestos, no palavreado e até no andar — provavelmente consideraria adequadas as homenagens e tributos. Ainda que tudo tenha se iniciado como brincadeira de boemia: seu grupo começou

com menos de dez músicos, nos anos 20, tocando em cabarés chamados *black and tan*, ou seja, bem montados night clubs de médio meretrício, com organização e espetáculos formados por negros, mas destinados à clientela branca. O líder Ellington, porém, se fez cerca de 200 gravações 78 rotações no período áureo dos *black and tan*, o Cotton Club, entre 1927 e 1932, aspirava a muito mais.

E talvez o gás lhe tenha sido dado na primeira turnê pela Inglaterra, em 1933. Quem conta o episódio, num capítulo delicioso de seu livro *Pessoas Extraordinárias*, recém-lançado no Brasil pela Paz e Terra, é o historiador marxista e também crítico de jazz Eric Hobsbawm. Ora, naquele longínquo ano de 1933, Hobsbawm assistiu aos intelectuais ingleses incensarem Ellington como grande compositor, no nível de um Ravel ou de um Delius. Foi o que bastou: "Como ele próprio reconhecia", escreve Hobsbawm, "foi uma criança mimada que conseguiu manter algo do sentimento infantil de onipotência durante toda a vida". Mas a verdade é que suas dezenas de suítes e os concertos sacros do final da carreira não mantêm nenhuma coesão estrutural, são iguais às suítes de danças do século 17 – não é por essas "obras ditas magnas" que ele é eterno e será sempre lembrado.

Abaixo, Duke Ellington, em dezembro de 1973, se apresenta ao piano no Rainbow Theatre, em Londres. Sua carreira longa e profícua na liderança da mais notável das *big bands* desenha uma trajetória que se confunde com a história do jazz. Autor de mais 2 mil músicas, Ellington é acusado de "roubar" músicas da banda. Um músico mais ressentido chegou a afirmar que ele não era compositor, mas apenas um "compilador" dos temas que brotavam da banda

FOTO CAMERA PRESS

Em tempos de pesquisas profundas e abertura de arquivos, é claro, mais do que louros vem à tona. Discute-se hoje, por exemplo, o fato, que não deixa de ser curioso, de o guru de Marsalis, Crouch e Murray, celebrado como o maior criador negro da música americana, ter se omitido quase sempre da luta de seu povo contra a discriminação racial. E mais, tenha dito que não era bom – isso em plenos anos 20 – nem mesmo misturar entre si as várias castas de negros. Uma certa ambigüidade em relação à figura de Ellington vem aflorando, também, a partir do trabalho de James Lincoln Collier. Apesar de odiado por Marsalis & Cia., ele vem exaltando as qualidades do músico Ellington, mas desmitificando, porém, a imagem pública doce e polida. Ellington roubava tanto as melodias quanto as mulheres de seus músicos. Seus arranjos, originalmente, eram pequenas frases soltas que propunha à orquestra nos ensaios, e então cada membro contribuía e acrescentava algo, até se chegar ao fantástico resultado final.

Sem estudos regulares de harmonia, Ellington abeberou-se nas bandas brancas (clonou truques e tiques dos arranjos de Ferde Grofé para a banda de Paul Whiteman, aquela que em 1924 estreou no Aeolian Hall, em Nova York, a *Rhapsody in Blue* de Gershwin), e somente a parceria com o empresário Irving Mills levou-o a bolar o *jungle sound*, que nada mais era do que reproduzir, para a platéia branca do Cotton Club, as exóticas e muito apreciadas sonoridades africanas, com uso de abafadores nos trompetes e no trombone, e abuso do "uá-uá" (abre-fecha do abafador).

Mas a unanimidade em relação ao melhor período de Duke Ellington e sua banda é justificada: entre 1939 e 1942, líder e comandados atingiram o clímax, e a genialidade ainda hoje provoca arrepios de admiração. É que Ellington finalmente supriu sua deficiência musical, com a chegada, em 1939, do pianista, arranjador e compositor Billy Strayhorn, seu grande alter ego, e também do contrabaixista Jimmy Blanton, de 21 anos, e do saxofonista Bem Webster. Esses nomes somaram-se aos titulares Cootie Williams (trompete), Tricky Sam Nanton (trombone), Juan Tizol (trombone de válvula), Barney Bigard (clarineta), Harry Carney (saxes alto e barítono, clarineta), Ray Nance (trompete e violino) e o inefável Johnny Hodges nos saxes alto, soprano e clarineta.

Pronto. Estava completa a maior concentração por metro quadrado de instrumentistas geniais que o jazz já reuniu. E a sorte de Duke – todos sob sua batuta. Informações fundamentais: Blanton foi simplesmente o emancipador do contrabaixo no jazz, elevando-o também à condição de solista; Cootie foi o trompete que deu o som mais característico da banda de Ellington durante várias décadas; e os dois saxofonistas responsáveis pela revolução na sonoridade da banda: Johnny Hodges, melífluo, insinuante, preciso; e o encorpado e rugoso som de Bem Webster.

A banda gravou, no período, cerca de 60 temas – e daí para a frente, até hoje, quando o filho de Duke, Mercer, ainda faz turnês, tudo gira em torno dessas músicas, tamanha a quantidade de obras-primas que brotavam aos borbotões. Exemplos: *Ko-Ko, Concerto for Cootie, Cottontail, Bojangles, Harlem Air Shaft, In a Mellotone, I Got It Bad (And That Ain't Good), Perdido* (parceria de Duke com Tizol) e a marca registrada que por décadas abriu todos os shows da banda: *Take the A' Train*.

De tudo que se escreveu sobre Ellington, talvez a imagem mais interessante tenha sido construída pelo maestro, compositor, arranjador e emérito pesquisador do jazz Gunther Schuller. Ele escrevia sob o impacto da morte de Duke, em 1974. E, depois de indicar vários achados harmônicos moderníssimos em sua obra, dizia que a faceta mais genial de Ellington foi capacidade de arregimentar e manter por mais de 40 anos uma orquestra para si "com músicos mais talentosos em sua individualidade do que os de qualquer orquestra sinfônica que conheço. Desde os Esterhazy (e aqui ele se refere aos nobres húngaros para os quais o compositor Joseph Haydn trabalhou durante período curiosamente igual ao de Ellington), não há nada semelhante". E conclui: "Como Haydn, que praticava diariamente com aquela orquestra de músicos austríacos e húngaros para desenvolver formas definitivas como a sinfonia e o quarteto de cordas tal como hoje conhecemos, assim Ellington praticou em seu 'instrumento'". É, sem dúvida, um luxo ao qual nenhum outro compositor deste século teve acesso. De Haydn, só temos as partituras, os manuscritos e os depoimentos de época. Felizmente, no caso de Ellington, temos seus discos – um patrimônio que não é hoje nem do jazz nem da música americana, mas constitui uma das mais originais e bem-sucedidas aventuras musicais desta "era de extremos". ■

Sons Elementares

Pistas de uma discografia básica para conhecer Duke

Para se ouvir as várias personas artísticas de Duke Ellington, deve-se começar com os três CDs de *The Blanton-Webster Band* (Bluebird/RCA/BMG). Muitos consideram este o ápice de uma carreira tecida com vários Himalaias. É para ouvir de joelhos as 66 faixas gravadas de 1940 a 1942, até a morte do contrabaixista Jimmy Blanton. Todo o "Ellington sound" está aí, de corpo inteiro. Outros CDs imperdíveis: *At Newport*, de 1956, em que o sax-tenor Paul Gonsalves, incendiado por Duke e a platéia, improvisou 16 *choruses* (ou seja, passeou 16 vezes sobre a seqüência harmônica do tema) em *Crescendo and Diminuendo in Blues*; e o tributo a Strayhorn. *And His Mother Called Him Bill* é comovente (preste atenção em *The Intimacy of the Blues* e *Boo-Dah*, de Strayhorn). Na seqüência, os irresistíveis *Back to Back* e *Side by Side* (ambos Verve). De 1958/59, o primeiro traz Ellington acompanhado por um sexteto de sonho que curte o blues; o segundo acrescenta Ben Webster às demais feras (Hodges, Harry Sweets Edison, Roy Eldridge). Atente, em *Back to Back*, para o solo do Duke em *Loveless Love* e, em *Side by Side*, para *Stompy Jones* e *Squeeze Me*, duas usinas de swing. Dois CDs em trio: a atribulada gravação de *Money Jungle* (Blue Note), ao lado de Charlie Mingus ao contrabaixo e Max Roach à bateria; e *Piano Reflections* (Capitol), com Wendell Marshall ao baixo e Butch Ballard à bateria.

Por fim, o seu mais refinado testamento em disco: os três CDs do *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Song Book*, gravado em 1956/57. Ella interpreta clássicos acompanhada pela banda completa (ouça *Drop Me Off Harlem*, *Caravan* e *I'Beginning to See the Light*) e por vários pequenos grupos que constroem alguns dos mais belos momentos de toda a música deste século em 17 faixas, incluindo *Just A'sittin'and A-rockin*, o manifesto em favor do swing que é *It Don't Mean a Thing (If it Ain't Got that Swing)* e uma *Satin Doll* de arrepiar.

Duas boas notícias: a Verve já lançou uma caixa com oito CDs contendo 78 inéditas entre 96 faixas, de uma temporada de Ella Fitzgerald com Ellington na Côte d'Azur em 1966. E a BMG deve lançar um pacote de 24 CDs reunindo o melhor de uma parceria de 40 anos com Ellington. – JMC

Antologia do Novo Mundo

Para celebrar os 500 anos do Descobrimento, Ricardo Kanji organiza, com instrumentos de época, um grande painel da música brasileira em cinco volumes

Ricardo Kanji (à direita) dirige o projeto de história da música, que já tem dois volumes (acima, vol. 1)

Apresentar a história da música brasileira desde os tempos do Descobrimento até o nosso século é o objetivo do ambicioso projeto dirigido por Ricardo Kanji para celebrar os 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil. Para tanto serão lançados, até o início do ano que vem, mais três CDs que se juntam aos dois já editados pelo selo Eldorado – com belíssimas interpretações da orquestra e coro Vox Brasiliensis, dirigidos pelo próprio Kanji, e de brilhante qualidade técnica. A música colonial latino-americana surgiu essencialmente promovida pela Igreja Católica com fins litúrgicos, e o primeiro volume da série contém amostras criteriosamente escolhidas – trazidas à tona pelas pesquisas de Ricardo Maranhão e Paulo Castagna – de obras sacras setecentistas e oitocentistas criadas ou praticadas no país, em Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Trata-se de música de molde europeu adaptada às circunstâncias do Novo Mundo. Há desde peças do padre José Maurício – talvez o mais conhecido compositor do período – até números anônimos, que evocam a majestade de rituais sacros barrocos. No segundo volume estão, além de peças sacras do século 19, obras de caráter profano. São danças, lundus, canções, música de câmara e peças para pianoforte, muitas delas recolhidas pela famosa expedição de Spix e Martius. Mas nota-se, aqui, junto com modelos europeus, a presença de elementos folclóricos, de sabor africano, ibérico e mestiço. – LUIS S. KRAUSZ

Antídoto

Poucas obras do repertório barroco foram tão banalizadas pela indústria da cultura quanto as *Quatro Estações* de Vivaldi. Essa injustiça hoje torna sua beleza quase insuportável, mas este novo CD da Harmonia Mundi é um antídoto poderoso. A refrescante leitura histórica da Freiburger Barockorchester, com Gottfried von der Goltz ao violino, traz belíssimos timbres e andamentos genuinamente barrocos e restitui aos arcanos 12 movimentos o poder encantatório primordial e os ecos renascentistas. No CD estão também os *Sonetti Dimostrativi* e os concertos *Il Piacere* e *La Tempesta di Mare*. – LSK

Canja de Woody

Woody Allen faltou à própria premiação do Oscar de direção porque era o dia de sua canja semanal ao clarinete no Michael's, em Nova York. Ali ficou claro que o diretor tinha o jazz dos anos 20 na veia. *Wild Man Blues*, documentário da turnê de Woody e de sua New Orleans Jazz Band pela Europa, agora em CD (RCA Victor/BMG), confirma: ele é um craque, e não só tecnicamente, mas também na emoção dos improvisos. É a trilha americana por um de seus maiores artistas, que não se leva (nem leva a América) muito a sério, em clima de canja em bar noturno nova-iorquino. – ANDRÉ LUIZ DO PRADO

Violão variado

Violonista e compositor, Ricardo Simões apresenta no CD *Divagações Poéticas*, da Paulus, um repertório variado para violão-solo, que vai de Bach e Purcell a duas peças inéditas de Villa-Lobos e três composições do próprio Simões – que também está lançando, pelo selo Névoa Púrpura, uma série de composições de sabor jazzístico, interpretadas ao piano por Stella Almeida. A coerência do vasto repertório violonístico aqui abordado fica por conta das bonitas interpretações do músico, de inspiração inconfundivelmente marcada pela nostalgia da música folclórica brasileira. – LSK

Legítimo anos 70

By your Side (Sony Music) é o quinto e, talvez, o melhor álbum da Black Crowes, banda que atualmente pode ser considerada como a mais legítima representante do rock'n'roll desde a fase áurea dos anos 70. Com uma década de estrada, e apesar de algumas pedras no caminho – a banda ficou três anos sem gravar –, a Black Crowes, que é liderada pelos irmãos Chris e Rich Robinson (vocalista e guitarrista, respectivamente), não abandonou a boa e velha fórmula. A comprovação está em faixas como *Kicking my Heart Around*, *Horse-Head*, *Go Faster* e *Heavy*. – SERGIO ROCHA

FOTOS DANIELA FUENTES/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Mistura finíssima

O tradicional Quinteto Violado reúne em *Farinha do Mesmo Saco* a jovem produção nordestina e clássicos da MPB

O Quinteto Violado faz música regional brasileira. Certo? Errado. Essa trupe pernambucana de muitos e preciosos acordes, nenhuma concessão aos modismos e 27 anos de estrada, no melhor estilo mambembe, tem, é verdade, o sotaque próprio de quem se apóia na viola, no pífano, na zabumba, no ganzá e na flauta. Mas a música que interpreta não tem fronteiras. Muitos Luiz Gonzaga, Vandré e outros regionalismos depois, sempre valorizando a pluralidade de ritmos e costumes, eles se encontram com representantes do modernoso movimento mangue beat em *Farinha do Mesmo Saco*, do selo Atração. E o que, à primeira vista, poderia soar oportunista se transforma em uma produção estimulante, da qual transborda criatividade. Conhecidos por tecer arranjos antológicos – como a mais famosa versão da eterna *Asa Branca*, de Gonzagão –, os cinco integrantes do grupo (Marcelo Melo, violão, viola e voz; Toinho Alves, baixo e voz; Dudu Alves, teclado e vocal; Ciano, flauta, violão e vocal; e Roberto Medeiros, percussão e voz) não fogem à regra ao interpretar composições como as irreverentes Macô e *Coco Dub*, de Chico Science, a irresistível *Pra Ficar Xique*, da banda Querosene Jacaré, ou a inédita Ligação Direta, de Fred 04. Soam tão autênticos que poderiam ser confundidos com os jovens compositores, se não fosse a realeza dos timbres e texturas sonoras. O quinteto passeia ainda por um pot-pourri tributo a Jackson do Pandeiro, por versos do conterrâneo Lenine e das estrelas da MPB Caetano Veloso (*O Ciúme*) e Djavan (*Violeiros*). Sempre com uma excelência musical de fazer inveja aos próprios criadores. – ANTONIO PRADA

Quinteto Violado (à esquerda) mexe o caldo da música nordestina em novo CD (acima)

Justa homenagem

Uma boa amostra da obra do maestro e compositor Cláudio Santoro, que neste ano completaria 80 anos, está no CD *Prelúdios e Canções de Amor*, remasterização feita pela Compact Disc do LP lançado em 1983, na Alemanha, pela pianista Lilian Barreto e pelo tenor Aldo Baldin, que morreu em 1994. São nove prelúdios e 13 canções compostos por Santoro nos anos 50 e 60, quando ele vivia na Rússia, e que receberam letras do poeta Vinicius de Moraes, na época adido cultural do Brasil em Paris. A parceria rendeu belas peças como *Amor que Partiu*, *Bem Pior que a Noite* e *Cantiga do Ausente*. – RENATA SANTOS

Rumo ao interior

Maria Bethânia nunca foi tão interiorana, sertaneja, pé-no-chão. Com orquestrações às vezes cinematográficas (*Luar do Sertão*, *Azulão*), as versões de músicas ligadas ao interior brasileiro são o fio temático de seu novo CD, *A Força que Nunca Seca* (BMG). Há declamação de poesia em *Trenzinho Caipira*, que, como a impensável *É o Amor*, de Zezé de Camargo e Luciano, ganha cordas violinísticas, e há uma supresa de Marisa Monte e Carlinhos Brown (*Eu Queria que Você Viesse*). Bethânia explica a guinada para o sertão como retorno à raiz vivencial e radiofônica da infância. "Sou interiorana", diz ela. – ALP

Hora melancólica

Nenhum pianista soube melhor do que Arthur Rubinstein dar voz à melancolia e ao mistério lunar de formas ambíguas evocados, na música romântica, pelo termo *noturno*. Ao reunir, no CD *Nocturne*, 12 lânguidas interpretações suas de peças de românticos como Chopin, Beethoven, Schumann, Grieg e Fauré com obras de Debussy, de Falla e Mozart, a BMG faz uma justa homenagem a esse talento gigantesco. O que une os números à primeira vista díspares aqui reunidos é o sabor da hora de sua inspiração. Os registros, históricos, das décadas de 50 e 60, foram cuidadosamente remasterizados. – LSK

Cristal ligeiro

Em 1925, no centenário do nascimento de Johann Strauss Jr., Richard Strauss (que não tinha com o "rei da valsa vienense" parentesco pessoal nem musical) afirmou serem as valsas, polcas e marchas de seu xará as "mais adoráveis das minhas fontes de prazer". Neste ano, em que se completam cem anos da morte de Johann Strauss, a Teldec reedita CD, lançado há dez anos, em que o austríaco Nikolaus Harnoncourt celebra, à frente da Orquestra do Concertgebouw de Amsterdã, o esplendor adocicado e a alegria de viver de uma música frívola, que expressa à perfeição o apogeu do império Habsburgo. – LSK

FOTOS DIVULGAÇÃO

Sob o signo da arte

A *Harmonia das Esferas*, programa veiculado pela Rádio Cultura FM de São Paulo, atrai audiência ao usar a caracterização zodiacal para estudar a melhor música

Durante oito semanas, de janeiro a fevereiro deste ano, um programa da Rádio Cultura FM de São Paulo conseguiu literalmente pautar o tempo dos ouvintes. Foi comum que pessoas marcassem seus compromissos, às segundas-feiras, para antes ou depois das 22h, horário em que ia ao ar *A Harmonia das Esferas ou O Reencontro da Música com a Astrologia*, programa idealizado e escrito pelo astrólogo Gregório José Pereira de Queiroz, com produção de Dante Pignatari. Ao tratar o grande repertório de concerto segundo os temperamentos caracterizados pelos signos zodiacais dos compositores, *A Harmonia das Esferas* tornou-se um sucesso de audiência não só porque a astrologia é um tema que interessa a muitos, mas também porque mesmo os que a desconhecem puderam apreciar a matéria essencial do programa: a melhor arte, num amplo painel estilístico da música ocidental, tratada com o conhecimento capaz de tornar audíveis, até para leigos, aspectos relevantes da obra de criadores geniais.

Autor do livro *O Equilíbrio do Temperamento Através da Música*, prefaciado pelo maestro Julio Medaglia (editora Cultrix), Queiroz é formado em arquitetura e há 18 anos trabalha com astrologia. Ao longo de três meses, ele condensou seu conhecimento para escrever o programa – um conjunto de oito módulos de 55 minutos, em que as sugestões astrológicas e as observações musicais são sempre exemplificadas com trechos de músicas ou peças inteiras. No primeiro módulo, trata-se das relações possíveis entre a astrologia e a música com base na matéria-prima de ambas, o tempo, desde a formulação matemático-musical de Pitágoras, que vislumbrou na disposição do sistema solar uma equivalência com a escala musical a que chamou de Harmonia das Esferas. O segundo módulo ilustra as correspondências entre os elementos primordiais segundo a astrologia (fogo, terra, ar e água) com os atributos da música ocidental (ritmo, timbre, harmonia e melodia).

Os seis programas restantes são dedicados, cada um, ao eixo formado por dois signos opostos, e portanto complementares, na organização zodiacal: Áries e Libra, Touro e Escorpião, Gêmeos e Sagitário, Câncer e Capricórnio, Leão e Aquário, Virgem e Peixes. Nessa altura, a detalhada interpretação astrológica das motivações dos grandes compositores organiza dados factuais de sua obra e de sua contribuição à história da música e transforma *A Harmonia das Esferas* num cuidadoso estudo musical. Ouvida sob o tom predominante do signo de Áries no temperamento do autor, a obra de Bach, por exemplo, evidencia a força, a energia e a tensão necessárias às ações inaugurais que norteiam esse signo de fogo, o primeiro do zodíaco. Raciocínio semelhante permite alinhar outros autores arianos como Haydn e Béla Bartók. Mesmo nuances, como a auto-suficiência atribuída a esse temperamento, são ilustradas, no caso com uma peça de Bach em que um solo de flauta almeja soar como nada menos que todo um conjunto de câmara.

À medida que gira a roda zodiacal, sucedem-se as explicações e os exemplos, como o da força de conservação e a estabilidade formal características do elemento terra e perceptíveis em composições de taurinos como Brahms, Tchaikovsky, Satie e Prokofiev; ou da dimensão utópica e da busca da perfeição recorrentes dos signos de elemento ar e presente nas obras de aquarianos como Mozart, Schubert e Mendelssohn; ou, ainda, da tentativa de harmonização do aparentemente incompatível, típica de librianos, e detectável na música de compositores como Liszt, Saint-Saëns, Verdi e Gershwin. Ao final, são mais de 4 horas de música composta por quase cem autores.

Acima, Gregório Queiroz, que juntou ao estudo astrológico a pesquisa musical. À esquerda, *Motivo Perpétuo*, obra de Man Ray

Depois do sucesso da primeira edição, e na expectativa da reprise do programa, pela mesma Rádio Cultura FM, no segundo semestre, Queiroz espera agora obter o patrocínio que não conseguiu no início do ano para tornar possível a continuação de *A Harmonia das Esferas*. Não há de faltar quem queira proporcionar aos ouvintes a escuta da grande harmonia da obra humana.

FOTO KIKO COELHO

As mais puras noites de Cuba

***Heineken Concerts* acerta ao coroar noites americanas e brasileiras com o brilho dos cubanos**

Um extraordinário time de estrelas da música cubana brilha na 7ª edição do *Heineken Concerts*, de 7 a 10 de abril. A série, que se concentra em São Paulo – o Rio só recebe um espetáculo –, junta expoentes do jazz americano e latino com virtuoses e artistas emergentes brasileiros. Seu maior trunfo é trazer pela primeira vez ao Brasil a Afro Cuban All Stars, uma *big band* no estilo anos 50 e espécie de frente de resistência do son, música cubana por excelência. À frente está o pianista Rubén González, 80 anos, com *soneros* da estirpe da cantora Omara Portuondo e do barítono e poeta Ibrahim Ferrer, 70 anos. O repertório é o do disco *Buena Vista Social Club*, vencedor do Grammy em 1998. Também o cubano Compay Segundo, de 90 anos, é promessa de festa na platéia. O jovem jazzista cubano Gonzalo Rubalcaba divide a noite com o quarteto do contrabaixista Charlie Haden, que convida o sax-tenor Ernie Watts. Entre os brasileiros, Antonio Pinto e Jaques Morelenbaum estréiam no palco melodias da trilha de *Central do Brasil* e tocam também com o guitarrista John Scofield, enquanto o Zimbo Trio divide o palco com Lee Konitz e Shirley Horn. Em São Paulo, os locais do shows serão o Teatro Alfa Real (tel. 011/5181-7333) e o Tom Brasil (tel. 011/820-2326). – ANTONIO PRADA

Lee Konitz (acima) e John Scofield (à dir.) tocam com brasileiros

Arte sem tempo

Série no Rio lembra a música de vários fins de século

A música das décadas finais dos séculos, do 17 até o nosso, inspira *O Entardecer dos Séculos*, série do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. O primeiro concerto, *Luzes e Sombra, 1690-1700*, no dia 6, traz o Four Nations Ensemble, de Nova York, em programa com Vivaldi, Telemann e Corelli. No dia 13, em *Novos Ventos Varrem a Europa, 1790-1800*, a Camerata Amadeus interpreta a *Gran Partita* de Mozart. A meio-soprano Inês Stockler e o tenor José Hue cantam Debussy, Fauré e Alban Berg em *O Berço da Modernidade, 1890-1900*, no dia 20. E no dia 27, *Um Mundo de Encruzilhadas, 1990-2000* traz o Grupo Novo Horizonte, de São Paulo, com peças de Iannis Xenakis, Sergio Barroso e Silvio Ferraz. No Teatro 2 do Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, tel. 021/216-0237, Rio de Janeiro, RJ), às 12h30 e às 18h30, com ingressos a R$ 6.

Pacote de sons

Cultura Artística de São Paulo vende assinaturas

Está aberta a temporada de novas assinaturas (os pacotes de entradas para todos os espetáculos da programação de concertos deste ano) da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. As assinaturas – com preços que variam de R$ 550 e R$ 1.070 – podem ser feitas pelos telefones 011/256-0223 e 011/257-3261, ou na própria sede da sociedade, na rua Nestor Pestana, 196, São Paulo, das 10h às 17h. É possível ainda fazer as assinaturas e receber os ingressos em domicílio pelo serviço Cultura Ticket, tel. 011/5087-2727.

Domingo no parque

***Projeto Pão Music* leva Leila Pinheiro e Ivan Lins ao Ibirapuera**

As Cores do Brasil, show dos cantores Ivan Lins e Leila Pinheiro com a Orquestra Jazz Sinfônica, regida pelo maestro Nelson Ayres, dão seqüência no domingo, dia 11, às 11h, à edição 1999 do *Projeto Pão Music*, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Patrocinado pelo Grupo Pão de Açúcar, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura, o projeto prevê mais oito espetáculos para este ano, incluindo apresentações de cantores como Rita Lee e Ed Motta. A expectativa dos organizadores é de que a série atraia 1 milhão de pessoas ao parque. Neste ano, pela primeira vez, alguns espetáculos serão levados também a outras cidades brasileiras, como Fortaleza e Brasília, no feriado de Sete de Setembro. Com investimentos baseados nas leis de incentivo fiscal à produção cultural, o Pão de Açúcar patrocina ainda o grupo teatral Tapa e vai bancar a edição de vários livros neste ano.

Leila Pinheiro canta com a Jazz Sinfônica

FOTOS DIVULGAÇÃO / MARC JOSEPH/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A EVOCAÇÃO DE UM GÊNERO ESQUECIDO

Na gravação de *Roméo et Juliette*, de Berlioz, o maestro John Eliot Gardiner recria uma fusão sem precedentes entre drama e música sinfônica

Por Luis S. Krausz

A sinfonia dramática *Roméo et Juliette*, do romântico Hector Berlioz (1803-1869), é a obra inaugural de um caminho único na música ocidental. A composição para grande orquestra era ainda um gênero relativamente novo na época da estréia dessa que foi a terceira e a maior das sinfonias de Berlioz, assim como eram relativamente novas, então, as grandes salas de concerto que, em metrópoles européias, abriam suas portas à burguesia urbana emergente — uma camada até então pouco familiarizada com os deleites da música culta e que pagava para assistir aos espetáculos. Impressionar as multidões estava na ordem do dia dos compositores, e Berlioz trouxe para o âmbito da sinfonia uma dimensão inédita, apenas ensaiada por Beethoven em sua *Sinfonia nº 9*.

A lógica do espetáculo total, que fora até então privilégio da ópera, impregna essa obra grandiosa de um compositor genial por sua habilidade na orquestração e que conheceu, como poucos, a individualidade dos diferentes naipes e instrumentos. Cantores solistas e coro, instrumentos e textos combinam-se para transmitir ao ouvinte a narrativa shakespeariana de *Romeu e Julieta*. Para dar voz ao profundo impacto que lhe causou a tragédia de Shakespeare — que ele conheceu, em versão adulterada, num teatro parisiense em 1827 —, Berlioz acabou por estender e reformular o significado do termo sinfonia. O caminho aqui trilhado pelo compositor é, na realidade, uma carnavalização de gêneros diversos — como a *mélodie*, o oratório, a sinfonia, o teatro e a ópera — para a qual ele cunhou o título de sinfonia dramática.

Desdenhada por grande parte da crítica da época, exatamente por não se encaixar em nenhum dos gêneros conhecidos, *Roméo et Juliette* traduz hoje — musicalmente — o fascínio singular das pontes inacabadas, das estradas interrompidas, dos caminhos que não levam a lugar algum. Depois de Berlioz, Mahler foi um dos que se serviram de vozes e poesia para acrescentar uma nova dimensão às suas catedrais sonoras. Shostakovich foi outro. Mas, nos dois casos, trata-se sempre de acessórios a peças sinfônicas cuja sustentação encontra-se na música instrumental. O projeto de Berlioz, aqui, é diverso. Coro, solistas, instrumentos e textos combinam-se inextricavelmente numa forma em que já não é mais possível determinar de quem é a predominância. A sinfonia dramática de Berlioz foi um gênero efêmero, mas seu grau de fusão é absoluto.

O maestro John Eliot Gardiner fez um paciente trabalho de arqueologia musical para reconstruir as cores originais dessa obra sem precedentes nem descendentes. Nessa gravação, a sinfonia dramática ressurge com a estranheza de um monumento antigo e evoca um mundo que não nos pertence mais. Uma peça composta há 160 anos desperta, assim, atenções normalmente reservadas ao que é inteiramente novo.

A sedutora melodia da abertura, esplendidamente interpretada em tons sombrios pela Orchestre Révolutionnaire et Romantique, em instrumentos de época, cumpre a função ao cativar o ouvinte logo na primeira audição. O timbre da meio-soprano Catherine Robbin evoca com perfeição as antigas violas, sem cordas metálicas, em números de dimensão operística. O tenor Jean-Paul Fouchécourt cria um Romeu jovial e bem-humorado — pelo menos no início da peça. À maneira do que acontece nas tragédias gregas, cada uma das duas partes da sinfonia é precedida por um prólogo, em que um pequeno coro entoa explicações, em recitativo avivado por antecipações orquestrais de temas que estão por vir.

O CD oferece ao ouvinte a possibilidade de ouvir tanto a versão *standart* da orquestra — da qual o segundo prólogo foi eliminado — quanto a versão original, apresentada por Berlioz em 1839, além de uma terceira, criada pelo próprio John Eliot Gardiner. Mais do que um registro histórico e de uma interpretação que certamente será o padrão para as próximas décadas, trata-se de uma verdadeira aula de história e de música.

ROMÉO & JULIETTE

Na gravação de *Roméo et Juliette* (acima), em CD da Philips, o maestro John Eliot Gardiner (no alto) recupera as cores originais do efêmero gênero que o próprio Hector Berlioz batizou de sinfonia dramática

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
VOCAL	Martin Sieghart rege a *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, com a Orquestra e Coral Sinfônico do Estado de São Paulo e os solistas Jürgen Sacher e Mathias Zachariassen (tenores), Melba Ramos (soprano), **Barbara Hölzl** (*foto*) a meio-soprano, Adrian Eröd (barítono) e Peter Wimberger (baixo).	Mais célebre de todas as obras análogas que se basearam no Evangelho de São Mateus, a *Paixão Segundo São Mateus*, BWV 244, de Johann Sebastian Bach, alterna o texto bíblico com interpolações de Picander. Estreada em Leipzig, na Sexta-Feira Santa de 1729, caiu logo no esquecimento, voltando ao repertório depois de ser apresentada por Mendelssohn, em 1829.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, em São Paulo, SP. Tel. 011/3666-1030.	Dias 2 e 3.	Embora Tchaikovsky tenha chamado a obra de "uma tortura autenticamente clássica", hoje em dia não há quem negue que a *Paixão* contenha três horas e meia da melhor música composta por Johann Sebastian Bach.	Em *Buss und Reu; Ach, nun ist mein Jesus hin; Erbarme dich, mein Gott; Können Tränen meiner Wagen; Sehet, Jesus hat die Hand*: as cinco árias de contralto são as mais célebres da obra, exigindo bastante da voz feminina grave encarregada de interpretá-las.	A ária *Erbarme dich, mein Gott* foi utilizada, com grande impacto, pelo cineasta russo Andrei Tarkovski na trilha sonora do filme *O Sacrifício*. Disponível em vídeo.
VOCAL	Orquestra Experimental de Repertório e Coral Lírico, sob regência de **Jamil Maluf** (*foto*), apresentam *Um Réquiem Alemão*, de Brahms, com a soprano Cláudia Riccitelli e o barítono Sebastião Teixeira.	À diferença das outras peças do gênero, *Um Réquiem Alemão* (*Ein deutsches Requiem*), op. 45, composto por Brahms em 1868, não é uma missa de réquiem. Trata-se de uma coletânea de textos bíblicos sobre a morte, que leva essa denominação porque tomou como base a tradução da Bíblia para o alemão por Lutero.	Teatro Alfa Real – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP. Tel. 011/5181-7333.	Dia 19, às 21h.	Não há nota supérflua no *Réquiem Alemão* – peça que marca a chegada à maturidade artística de Johannes Brahms e denota a predileção do compositor alemão pela escrita vocal contrapontística dos períodos barroco e renascentista.	Na voz possante do barítono Sebastião Teixeira, premiado no ano passado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte e encarregado das árias *Herr, lehre doch mich* e *Denn wir haben keine bleibende Statt* – ambas acompanhadas de coro e com duração superior a dez minutos.	No mesmo Alfa Real, o programa do dia 26 é a apresentação do Trio Brasileiro, formado por três dos mais experientes instrumentistas da cena musical brasileira (Erich Lehninger, violino; Watson Clis, violoncelo; e Gilberto Tinetti, piano). Às 21h.
VOCAL	A soprano **Cláudia Riccitelli** (*foto*) faz recital em homenagem ao centenário de nascimento do compositor francês Francis Poulenc (1899-1963), acompanhada por Nahim Marun (piano).	Inteiramente constituído de canções de Poulenc, o recital traz as conhecidas *Ce Doux Petit Visage* (1939), *Le Portrait* (1938) e *Les Chemins de l'Amour* (1940), além de trechos dos ciclos *Cinco Poemas de Marie Jacob* (1931), *Dois Poemas de Louis Aragon* (1943), *Metamorphoses* (1943) e *Airs Chantés* (1927-28).	Fundação Maria Luisa e Oscar Americano – av. Morumbi, 3.700, São Paulo, SP. Tel. 011/842-0077.	Dia 25, às 16h.	Influenciado por Stravinsky, Fauré e Satie, Poulenc foi membro do iconoclasta Grupo dos Seis antes da guinada religiosa que o faria optar por um estilo mais intimista e refinado, que se reflete à perfeição em suas canções.	Na união entre frescor vocal e maturidade interpretativa da soprano paulista Cláudia Riccitelli – entre as cantoras líricas radicadas no Brasil, indubitavelmente a que se encontra, hoje, em melhor forma.	Em abril, os concertos dominicais da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano trazem ainda o quinteto de clarinetas Sujeito a Guincho, dia 11; e o espetáculo *O Órgão Francês*, com José Luís de Aquino, dia 18.
INSTRUMENTAL	A **Filarmônica da Rádio de Hanover** (*foto*) abre a temporada do Mozarteum Brasileiro, com Eiji Oue (regente) e Sebastian Knauer (piano).	Em ambas as apresentações, Knauer é o solista da *Rhapsody in Blue*, de Gershwin. No primeiro dia, a orquestra apresenta ainda a suíte *Candide*, de Bernstein, e a *Sinfonia nº 4*, de Tchaikovsky. Já a segunda récita inclui *O Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, e a *Sinfonia nº 9 "Do Novo Mundo"*, de Dvorák.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, São Paulo, SP. Tel. 011/222-8698.	Dias 14 e 15, às 21h.	Ouvir Stravinsky ao vivo é uma chance que não deve ser desperdiçada. Composto em 1910 para os balés russos, de Diaghilev, *O Pássaro de Fogo* tem um caleidoscópio colorido que mostra as influências do compositor na época – Korsakov, Tchaikovsky, Debussy e Dukas.	No Gershwin de Sebastian Knauer. Aluno de Philippe Entremont, o pianista alemão de 28 anos fez sua estréia fonográfica pelo selo *Glissando*, com um CD inteiramente constituído de obras do compositor norte-americano.	Foi o bar que deu fama ao Bistrô (av. São Luís, lj. 32, tel. 011/258-2758), cuja culinária francesa com toque brasileiro atrai os freqüentadores da região central da cidade de São Paulo há 25 anos.
INSTRUMENTAL	O pianista carioca radicado em Londres **Arnaldo Cohen** (*foto*) toca com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, regida por Henrique Morelenbaum, e faz recital em Recife.	Em São Paulo, Cohen toca dois conhecidos concertos românticos para piano e orquestra, ambos na tonalidade de lá menor: o de Schumann e o de Grieg. A orquestra, por sua vez, executa duas obras raras: a *Chaconne* BWV 1004, de Bach, na orquestração de Maximiliam Steinberg, e a *Abertura Baiana*, de Wellington Gomes.	Teatro do Centro de Convenções da UFPe, Cid. Universitária, Recife-PE, tel. 081/271-1068. Municipal de S. Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, S. Paulo-SP. Tel. 011/222-8698.	Dia 16, às 21h, em Recife. Ingressos: R$ 5 e R$ 10. Dias 23 e 25, às 21h, em São Paulo. Ingressos: R$ 8 a R$ 20.	Se existe um músico brasileiro capaz de lotar as salas de concertos no país, ele é certamente Arnaldo Cohen. Com uma constituição social que transcende o grupo habitual de freqüentadores desse tipo de espetáculo, o fã-clube do pianista costuma esgotar os ingressos de seus recitais.	Na semelhança entre as obras de Schumann e Grieg, ambas em lá menor. Grieg tomou o concerto de Schumann, de 1845, como modelo ao escrever o seu, em 1868, e chegou a ser acusado pelos críticos da época de ter feito uma imitação piorada da peça do colega alemão.	Grieg era norueguês. Para manter o clima nórdico da noite, a opção é o Odin Imperial (r. Peixoto Gomide, 263, tel. 011/231-2555), que serve, no jantar de sexta e de sábado, o tradicional *smogasbord*, mesa de frios típica da cozinha escandinava.
INSTRUMENTAL	As pianistas **Clara Sverner** (*foto*) e Maria Teresa Madeira apresentam o espetáculo *Para Sempre Chiquinha*.	Formado exclusivamente de peças de autoria de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), traz a popularíssima marcha carnavalesca *Ó Abre Alas*, além de *Atraente* – a polca que lhe deu fama –, *Gaúcho, Em Guarda, Lua Branca*, entre outras.	Sala Cecília Meireles – r. da Lapa, 47, Rio de Janeiro, RJ. Tel. 021/224-3913.	Dia 10, às 20h. Ingressos: R$ 20 (platéia) e R$ 15 (balcão).	Vale a pena conhecer as polcas, lundus, valsas e maxixes de Chiquinha Gonzaga, uma abolicionista que dirigiu a banda da Polícia Militar e teve uma biografia escandalosa para os restritos padrões de conduta feminina de sua época.	No rico encontro entre a ginga de Maria Teresa Madeira e o toque mozartiano de Clara Sverner, duas pianistas de formação clássica que procuram fazer uma releitura de obras que se aproximam bastante da música popular.	Clara Sverner acaba de relançar, pelo selo Ergo, *Chiquinha Gonzaga*, CD em que se dedica à obra da compositora carioca.
INSTRUMENTAL	O pianista **Nelson Freire** (*foto*) apresenta-se na Alemanha com a Berliner Sinfonie-Orchester, regida por Walter Weller.	Freire sola em um de seus cavalos de batalha, o *Concerto nº 3* para piano e orquestra, de Beethoven. E a orquestra homenageia os 50 anos da morte de Richard Strauss interpretando *Assim Falava Zaratustra*, poema sinfônico baseado em Nietzsche que foi popularizado pelo filme *2001, Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick.	Konzerthaus – Gendarmenmarkt, 2, em Berlim, Alemanha. Tel. 00-49-30/203092102.	Dia 19.	Aos 54 anos de idade, Nelson Freire está mais em forma do que nunca, tendo sido o único pianista brasileiro incluído no megaprojeto fonográfico *Great Pianists of the 20th Century*, da Philips.	Na *cadenza* do primeiro movimento. Em vez de utilizar a que foi escrita por Beethoven (disponível na edição da Dover), Freire habitualmente prefere interpretar outra, que sintetiza os temas do movimento e foi popularizada por Backhaus.	Logo em frente da charmosa sala de concertos projetada por Karl Friedrich Schinkel em 1818, fica o Französischer Hof (Jägerstrasse, 36, tel. 00-49-30/2293152), um dos mais sofisticados restaurantes franceses de Berlim.
INSTRUMENTAL	O pianista Paulo Álvares se apresenta com a **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo** (*foto*), sob regência de Gabriel Chmura.	Um interessante diálogo entre duas obras de épocas completamente distintas. Na primeira parte do programa, Álvares interpreta o *Concerto para piano e orquestra* op. 42, que Schönberg compôs em 1942. Depois do intervalo, a Osesp toca a *Sinfonia nº 3 "Heróica"* em mi bemol maior op. 55, escrita por Beethoven em 1803.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, São Paulo, SP. Tel. 011/3666-1030.	Dia 22, às 21h, e dia 24, às 16h30.	Inventor do dodecafonismo, método de composição que mudou os rumos da história da música em nosso século, Schönberg é um compositor mais discutido do que ouvido – e praticamente ausente da programação regular das orquestras brasileiras.	Na grande familiaridade de Paulo Álvares com a escrita de Schönberg. Radicado na cidade alemã de Colônia, o pianista mineiro é um dos maiores especialistas da atualidade na interpretação da música composta por autores do século 20.	Outro destaque da programação da Osesp em abril é o violista Gérard Caussé, que toca o *Concerto para viola e orquestra* de Bartók, sob regência de Roberto Minczuk, nos dias 8 e 10, no Teatro São Pedro, em um programa complementado pela *Sinfonia nº 4*, de Tchaikovsky.
MPB – JAZZ	O projeto *Nivaldo Ornelas – Uma Longa Vida Musical* lança os CDs *Arredores* e *Nivaldo Ornelas Ao Vivo*, do saxofonista mineiro, tendo como convidados os instrumentistas Hermeto Paschoal, Arismar do Espírito Santo e Oswaldinho do Acordeon, além da cantora Vânia Bastos.	Em sua maioria, serão executadas peças de autoria de Ornelas, presentes no CD *Nivaldo Ornelas Ao Vivo*, como *Eu Coração Goiânia, Nova Granada, Manuelzão, Colheita do Trigo* e *Naim* (escrita por seu irmão, Cid Ornelas), além de uma composição feita especialmente para a ocasião.	Teatro do Sesc Vila Mariana – r. Pelotas, 141, São Paulo, SP. Tel. 011/5080-3000.	Dias 22, 23 e 24, às 21h. Ingressos: dois litros de leite, destinados ao Fundo de Solidariedade do Governo Estadual.	Tendo gravado com nomes do peso de Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Wagner Tiso e Caetano Veloso, Nivaldo Ornelas tem uma das trajetórias mais expressivas no panorama da MPB instrumental.	Nos músicos que acompanham o saxofonista. Além do *dream team* de artistas convidados, ele ainda se apresenta com um quarteto acústico em que os destaques são Cid Ornelas (violoncelo) e Mingo Araújo (percussão).	Localizado junto ao Sesc Vila Mariana, o Barcello's (r. Pelotas, 223, tel. 011/574-9507) é um bar com cardápio especializado em grelhados.
MPB – JAZZ	A big band **Rio Jazz Orchestra** (*foto*) se apresenta sob o comando do maestro Marcos Szpilman.	O show *Século 20 – O Século do Jazz* faz uma retrospectiva deste estilo que tem amantes por todo o mundo, recuperando desde o pré-jazz das brass bands, passando pelo blues, os spirituals, a working song, o swing até chegar ao fusion e ao hip-hop.	Mistura Fina – av. Borges de Medeiros, 3.207, Lagoa, Rio de Janeiro, RJ. Tel. 021/537-2844.	Dia 8, 22h30; 9, às 21h30; e 10, às 21h30 e 23h30.	Fundada em 1973 por Marcos Szpilman, Charles Kocergynkis e Alfredo Paula, a Rio Jazz Orchestra começou com uma formação clássica, com 11 integrantes, na maioria amadores. Hoje, a banda é uma das maiores do país, com 20 músicos e mais de mil apresentações.	Na versatilidade dos músicos, virtuoses em vários instrumentos, incluindo cavaquinho e banjo, o que permite à orquestra incursões pelo chorinho e pelo jazz do tipo new orleans tradicional, que também ganha ritmo com a percussão da "tábua de lavar roupa".	No dia 23, quando a orquestra faz 26 anos, haverá uma apresentação comemorativa no Ballroom, às 21h30. A festa homenageia três grandes líderes de orquestras do século: Count Basie e os maestros Cipó e Carioca, com músicas dos anos 50 aos 90 (rua Humaitá, 110, Rio. Tel. 021/ 537-7600).

FOTOS ROSA FRANK/DIVULGAÇÃO / ALEXANDRE DINIZ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MILTON MICHIDA/AE / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Kuitca, ou o exercício do excesso

O artista argentino, um dos maiores nomes da arte contemporânea, abre mostra no Rio e fala a BRAVO! com exclusividade. Por Violeta Weinschelbaum, de Buenos Aires

Guillermo Kuitca, o artista argentino que é um dos maiores nomes da arte latino-americana no cenário internacional, é um velho conhecido dos brasileiros: já participou de várias bienais e expôs em galerias do Rio e São Paulo. Mas só agora, com a mostra que se abre no dia 8 no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, tem sua primeira exposição individual institucional no país. Um privilégio de que os argentinos estão privados desde 1986, data da mais recente individual em Buenos Aires. Neto de judeus russos, verdadeiro mito na Argentina, onde nasceu em 1961, Kuitca explora seqüências de séries, cada uma com referências recorrentes próprias, com freqüência literárias, fotográficas, teatrais, cinematográficas, musicais, arquitetônicas. Ele, que já teve a obra aproximada da de Anselm Kiefer, reconhece na própria produção a presença de uma visão política do mundo e da história. Mas as ligações que ele mesmo estabelece como essenciais podem ser surpreendentes: um dos momentos que ele define como cruciais para sua pintura, por exemplo, foi o encontro com o teatro de Pina Bausch.

A seguir, **Violeta Weinschelbaum***, que entrevistou o artista em sua casa, em Buenos Aires, analisa a trajetória e o mito criado em torno de Guillermo Kuitca, ampliado recentemente com o lançamento de um livro sobre sua obra. Na seqüência, o artista fala sobre a mostra no Brasil.*

Certo imaginário coletivo — o mesmo que cria modas e excluídos — constrói com freqüência uma mitologia particular em torno de alguma figura. O eixo dessa trama mitológica costuma não ser a arte em si, mas uma escolha levemente apressada, alguma característica da vida do artista, às vezes uma história inventada. O mito Guillermo Kuitca se tece dos relatos daqueles que viajaram, dos que dizem ter visto sua nova obra, do boca-a-boca. O certo é que Guillermo Kuitca não

El Mar Dulce, **de 1984, da coleção de Gilberto Chateaubriand**

FOTO DIVULGAÇÃO

expõe em Buenos Aires desde 1986 e, apesar disso, é um dos pintores argentinos contemporâneos mais conhecidos no mundo. Vive e pinta em Buenos Aires quadros que outras cidades verão.

Por isso é compreensível, atrativa, tentadora e enganosa a publicação que a editora Norma lançou no fim do ano passado: *Guillermo Kuitca – Obras 1982-1998*, que reúne reproduções da obra do artista e conversas com a professora e jornalista Graciela Speranza.

Com o livro, enfim o mito tomou corpo, enfim a obra recente de Kuitca (e a anterior) ganha um significante visual, não apenas sonoro. Na era da reprodução técnica, as fotos preenchem um vazio, desvelam uma incógnita. E acontece verdadeiramente assim: as páginas do livro circulam por Buenos Aires em lugar da obra de Kuitca. Um livro, porém, não é uma mostra. Um livro não pode ser uma mostra. Esse livro não pretende sê-lo.

À maneira das comédias de situação norte-americanas, cada uma dessas conversas é autônoma e participa de um todo cujo final é imprevisível. Diz Graciela Speranza no prólogo: "Cada visita ao atelier de Kuitca surpreende com uma nova frase desse relato dilatado no tempo que a obra compõe a seu modo e, em seguida, convida a uma nova pergunta, com a suspeita insidiosa de que o essencial não foi dito, ainda, em palavras".

Como as séries televisivas, espera-se a seguinte. Como as séries televisivas, não existe um começo absoluto na ficção das datas. Como as séries, as séries: Kuitca pinta, em geral, com base em um eixo temático em torno do qual constrói uma série. Embora as séries coexistam em alguns casos e os temas não sucedam um depois do outro, pode-se pensar em momentos da obra de Kuitca. Os desencadeadores são arbitrários, o final das séries também. Esse gosto que Kuitca confes-

Abaixo, à esq., *Naked Tango (After Warhol)*, **de 1994, exemplo de como a produção do artista, quase sempre soturna, possui um lastro de humor bastante sutil que às vezes surge inesperadamente: nessa tela, Kuitca "refaz" a célebre obra de Andy Warhol,** *Dance Diagram – Tango*, **de 1962, uma quente resposta argentina à frieza da arte norte-americana. "Na verdade me agradava essa transformação do diagrama de Warhol em algo quase tribal", afirmou o artista. Embaixo, obra sem título. Kuitca considera que seu diálogo direto é com a arte contemporânea, mas confirma seu desagrado com as fotomontagens, com obras em que detecta excessiva autocompaixão, as por demais sugestivas, ambíguas ou as auto-referenciais. Artista que cria séries de obras, sua predileção expressa é "pela repetição, a insistência, o excesso". A mostra no Rio, com curadoria de Sonia Becce, divide as obras tematicamente pelas salas do centro cultural e enfatiza a idéia da série**

À direita, *Four Early House Plans IV*, **1992/1995. Os planos arquitetônicos primeiro apareceram na obra de Kuitca com a pintura de uma planta baixa de um apartamento padrão de dois quartos: "Creio que meu primeiro interesse nessa unidade** *standard*, **quase anônima, foi a possibilidade imediata de identificá-la com um módulo social". Da planta elementar e privada, o artista passou a plantas de espaços públicos, criando uma série que incluía hospital, presídio, cemitério, hotel, biblioteca. É posterior à série de mapas. Os micro e os macroespaços, determinados pelo poder para ser ocupados pelos indivíduos, são reinventados pelo artista, contaminados por uma grafia que os tensiona e problematiza. À esquerda, óleo e lápis sobre tela, sem título, de 1997. Em 1990, Kuitca foi um dos 20 artistas selecionados a criar uma obra em homenagem ao centenário de Van Gogh, ao lado de De Kooning, Tapiès, Lichtenstein**

Pintura Borgiana

A obra de Kuitca tem um registro sensível que trafega próximo dos escritos de Borges. Por Tadeu Chiarelli

A vaga do multiculturalismo e do politicamente correto dos anos 80 fez chegar aos grandes centros artísticos internacionais artistas provenientes das mais distantes e "periféricas" sociedades: russos, colombianos, brasileiros, argentinos, de repente, começaram a ocupar espaços de prestigiosos museus e galerias na Europa e nos Estados Unidos – uma situação inconcebível não faz muito tempo.

Muito deles, "descobertos" internacionalmente nos anos 80 e 90, já eram conhecidos em seus países de origem (Waltércio Caldas, Cildo Meireles e Tunga, no caso brasileiro, são exemplares). Outros, nascidos e residentes na "periferia", iniciaram suas trajetórias no período em questão e receberam um reconhecimento internacional muito mais rápido do que seus colegas mais velhos (Daniel Senise, Jac Leirner e Rosângela Rennó, no Brasil, igualmente, poderiam servir de exemplo). Da Argentina, um nome que desde meados da década passada rompeu as fronteiras daquele país foi Guillermo Kuitca, cuja exposição no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, tentará dar conta de alguns dos momentos mais significativos de sua carreira.

Conhecido dos brasileiros (duas das suas primeiras mostras internacionais foram feitas nas galerias Thomas Cohn, no Rio, em 1986, e Paulo Figueiredo, em São Paulo, em 1987), inicialmente a pintura de Kuitca chamou a atenção por nivelar-se de maneira bastante pessoal à chamada "volta à pintura" ou à "nova imagem", que lotou galerias e museus do mundo todo nos últimos 15 anos, como antídoto à supremacia da produção tendente à desmaterialização que predominava no circuito.

Depois do esgotamento daquela "novidade", a obra do artista conseguiu manter-se firme no circuito internacional por demonstrar que a complexidade de sua poética não era fruto de nenhuma estratégia mercadológica, mas resultado de uma relação problemática de Kuitca com a tradição da pintura e o universo de imagens produzidas pelos meios tecnológicos.

Produtor de um imaginário tenso, de início o artista recuperava e desconstruía um traço marcante de pintura tradicional: a representação com base em convenções do espaço cênico. A subversão desse convencionalismo, que data dos séculos 17, 18, dava-se pelo fato de o artista trazer para o plano do suporte a consciência modernista da pintura – via Matisse, sobretudo – como área bidimensional em que a cor devia ser o elemento principal. Os personagens de suas telas – figuras humanas e objetos tratados quase graficamente – nesses cenários soturnos sempre parecem incomunicáveis, submersos em amplas áreas de cor.

Com o tempo, a pintura de Kuitca deixa, por assim dizer, o palco, preocupando-se em trazer para a cena da pintura diagramas, plantas de teatros, cidades, apartamentos, presídios, cemitérios, mapas... Os micro e os macroespaços, determinados pelo poder para ser ocupados pelos indivíduos, são reinventados pelo artista, de novo em grandes áreas de cor, contaminadas por uma grafia que os tensiona e problematiza. São pinturas claustrofóbicas, cujo registro sensível trafega, talvez, muito mais próximo dos escritos de Borges do que, propriamente, da obra de Anselm Kiefer (cuja presença na obra do artista argentino, além de episódica, hoje em dia é completamente inexistente).

Quase sempre soturna, a produção de Kuitca possui um lastro de humor extremamente sutil (outra aproximação possível com o escritor argentino) que às vezes surge inesperadamente. Nesta mostra no Centro Hélio Oiticica, o público poderá deparar-se com dois desses momentos: na obra de 1984, *El Mar Dulce*, um fotograma do filme *O Encouraçado Pontemkim*, de Eisenstein, é utilizado como referência à história da família do artista, emigrados russos; em *Naked Tango (After Warhol)*, de 1994, Kuitca "refaz" a célebre obra de Andy Warhol, *Dance Diagram – Tango*, de 1962 – uma quente resposta argentina à frieza da arte norte-americana (detalhe que traz grande satisfação: as duas pinturas pertencem a colecionadores brasileiros).

FOTOS REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO

FOTOS REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO

sa "pela repetição, a insistência, o excesso" pode ser pensado como uma declaração de princípios. "É como quando alguém repete uma palavra: se pode repeti-la dez vezes sem que perca sentido, então se converte em uma experiência artística muito forte."

Apresentar Guillermo Kuitca é difícil. Se optássemos por dar alguns dados biográficos, seguramente chamaria atenção sua juventude e qualquer outra informação, qualquer outra imagem, seria lida em função de uma figura quase literária: a do prodígio. De fato, Kuitca é um pintor argentino que não só começou a pintar muito criança, mas também iniciou sua carreira pública com uma precocidade impactante: aos 13 anos inaugurou sua primeira mostra e não parou mais. No entanto, esses dados tão surpreendentes, atraentes, quase vendedores, não deveriam ser a matriz com base na qual se entende um artista. Kuitca se queixou, com razão, que a imprensa teimasse em se centrar na sua idade, como se a juventude, em relação à pintura, fosse um valor agregado.

Ainda assim, quase por um problema matemático, só é possível entender a carreira de Kuitca tendo em conta, também, o crédito da idade. O certo é que o número de exposições coletivas e individuais de seu currículo é enorme, e que seu nome circula entre os mais importantes da pintura latino-americana contemporânea. Trabalhou com múltiplas esferas e as cruzou: pintou uma série de quadros cujo nome era o mesmo de uma obra de teatro da qual era diretor — *El Mar Muerto* —, pensou na inserção dos textos na pintura (pela via dos títulos e inscrições nos quadros), tomou a arquitetura e seu grafismo como base de uma boa parte de sua obra (a série de plantas de apartamento), pintou teatros com base em seu conhecimento do espaço, mapas.

Kuitca expõe desde criança, é fato. Por isso, porque a circulação de sua obra é precoce e porque — está claro — merece o lugar que ocupa, o pintor criou em torno de sua pintura círculos de interesse no mundo inteiro. Talvez o ano-chave da abertura tenha sido 1990. Ainda que houvesse exposto em 1985 na Bélgica e o mercado europeu lhe abrisse caminho, em 1990 as mostras se multiplicam pelo mundo, e a obra de Kuitca chega a Nova York, Basiléia, Amsterdã, Roterdã, Mulheim, Los Angeles e Roma. Daí em diante, o mundo. Além desse lugar de protagonista, Kuitca é considerado em relação à arte contemporânea da América Latina. Assim, em 1992 expõe no Museu de Arte Moderna de Nova York, na mostra *Arte Latino-americana do Século 20*. Sua relação com o Brasil — como todas as suas relações — foi precoce. Expôs várias vezes em galerias do Rio de Janeiro na década de 80 e participou das bienais de São Paulo de 1985 e 1989. Talvez esse olhar para fora, de fora ("Há uma experiência [...] que provavelmente resulta de viver em Buenos Aires: a enganosa ilusão de poder pensar o mundo de um lugar fora do mundo, que definitivamente não é uma idéia muito alheia à experiência argentina"), tenha feito com que Kuitca se "distraísse" e, quase sem intenção, abandonasse as galerias portenhas. O público de Buenos Aires, enquanto cria fábulas, aguarda ansioso.

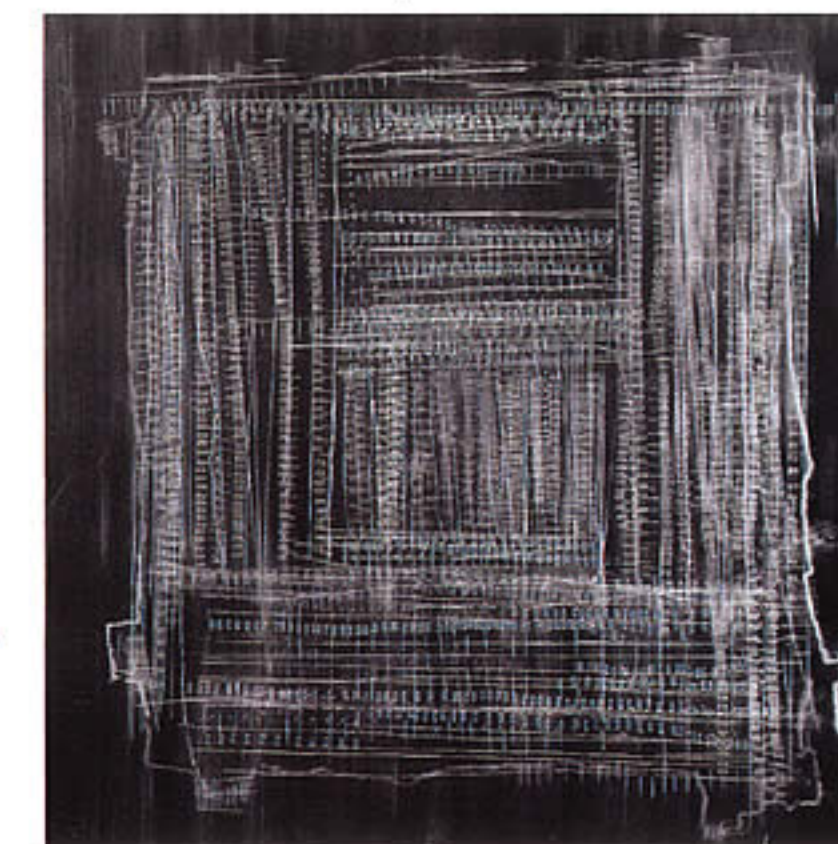
Enquanto isso, neste mês o pintor inaugura uma exposição no Rio de Janeiro. A organização da mostra, com curadoria de Sonia Becce, divide a obra tematicamente pelas salas do centro cultural. Dessa maneira, a idéia da série é enfatizada. Não se trata de uma seleção pensada cronologicamente, nem de uma mostra para degustação: não há um mapa, uma árvore genealógica, uma cama, um teatro, uma coroa de espinhos, um poema pedagógico, mas uma sala com uma instalação de camas, outra com plantas de apartamento, uma com obras mais recentes e, em contraste, algum quadro intruso, de outra época.

Em um dos ambientes de sua casa em Buenos Aires, de que já se fala quase tanto como do mistério dos quadros de Kuitca, o pintor — recém-chegado de Nova York, onde prepara uma mostra para maio — falou de sua exposição no Rio de Janeiro. Em seu atelier, obras de períodos diferentes estão penduradas, além de alguns fundos celestes de uma nova série que se anuncia.

BRAVO!: Como é o processo de organização de uma mostra e como se compartilhou a tarefa com a curadora no caso da mostra brasileira?

Kuitca: É um trabalho em conjunto, mas depende muito de que artista se trata e de como é o curador. Há artistas que não têm participação alguma, mas são casos muito extremos. Por mais que haja artistas que manifestem total desinteresse, sempre há alguma vigilância sobre o que faz o curador. Daí até chegar àquele que quer controlar tudo. Suponho que me localizaria no meio, porque me agrada a visão dos outros sobre minha obra. É muito raro um curador não querer a participação do artista. Teria de ser um artista que interpretasse demasiado mal a própria obra. Nesse caso particular, com Sonia Becce, não creio haver alguém que conheça melhor minha obra do que ela. E não tanto porque a estuda, mas devido a um trabalho cotidiano. Por isso ela tem uma perspectiva bastante distinta da dos outros curadores, de modo que, no momento, diria que ela é ideal. Sonia me apresentou algumas idéias do que queria fazer; em geral, me pareceram boas e bastante diferentes do que eu teria feito. Assim, o curador é bastante responsável pelo que há na mostra, e eu sou responsável pelo que há no quadro.

Que critério foi usado para escolher uma série e não outra, há um motivo?

Sim, pode haver algum motivo. Na realidade, se poderia reduzi-lo a algo um pouco bobo como uma questão de gosto, mas também de edição. Há um grande traço intuitivo. Eu trabalho em muitas séries: se é um museu muito amplo, talvez se faça um percurso bastante exaustivo; mas, se, por causa de espaço, é preciso escolher, a decisão de Sonia me parece muito boa: não pôr uma coisa de cada, mas escolher alguns pontos e evitar outros. O Centro Hélio Oiticica é uma instituição muito comprometida com a arte contemporânea, e não se espera que nesse lugar se façam mostras retrospectivas no sentido tradicional. Então, primeiro, decidimos pela obra mais recente: embora não seja obra feita no ano passado, aproximá-la mais dos anos 90 do que dos anos 80; segundo, optar por séries específicas e, depois, no interior dessas séries, quais se relacionam com quais, porque algumas não fariam muito sentido ao lado de outras. Por isso, em certo sentido, em algumas partes da mostra, há como que algo mais de desenvolvimento, mais de classificação — obras afins — e de confrontação, sobretudo uma obra de 1985, *El Mar Dulce*, que se distingue muitíssimo do resto, e não está claro aonde irá, mas, onde estiver, será quase uma obra de outro artista.

Que significa para você expor no Brasil? Qual sua relação com a pintura brasileira?

Muito boa e inevitável. Primeiro porque, na arte contemporânea, o Brasil é uma potência muito mais forte do que a Argentina. Nesse sentido, é inevitável porque... é um vizinho poderoso. Sinto um grande respeito. Oiticica é um artista muito importante para o Brasil e, nos últimos anos, tem ganhado uma dimensão tremenda em todo o mundo da arte contemporânea; de modo que estar em um lugar que abriga sua obra também produz respeito. Além disso, é um país em que a arte contemporânea não é moda e as pessoas conhecem os códigos. Estou falando de um público mais entendido.

No Brasil, já estive bastante presente, sobretudo nas bienais de São Paulo. A de 1998 foi uma participação modesta, mas nas de 1985 e 1989 foi muito importante. Também já havia exposto em galerias. O que nunca havia feito era uma mostra individual em âmbito institucional, de modo que essa mostra tem algo de conhecido e algo de totalmente novo. Estou muito contente com a mostra, com o fato de Sonia ser a curadora e com os textos, que se baseiam em diálogos com Lynn Cook, iniciados em 1995. ▮

À esquerda, *Planta com Fundo Amarelo*, de 1992. Abaixo, *Coroa de Espinhos*, de 1990, um ano-chave da abertura do mercado internacional para o artista, quando sua obra é vista em Nova York, Basiléia, Amsterdã, Roterdã, Mulheim, Los Angeles e Roma. Além desse lugar de protagonista, Kuitca é considerado em relação à arte contemporânea da América Latina, e em 1992 expõe no MoMA,

Nova York, na mostra *Arte Latino-americana do Século 20*. De Buenos Aires, diz o artista, é possível "a enganosa ilusão de poder pensar o mundo de um lugar fora do mundo"

Onde e Quando

Guillermo Kuitca. Exposição de 14 telas e uma instalação no Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Rio de Janeiro, RJ). De 8 de abril a 23 de maio. De terça a sexta, das 12h às 20h; sábados e domingos, das 11h às 17h. Entrada franca

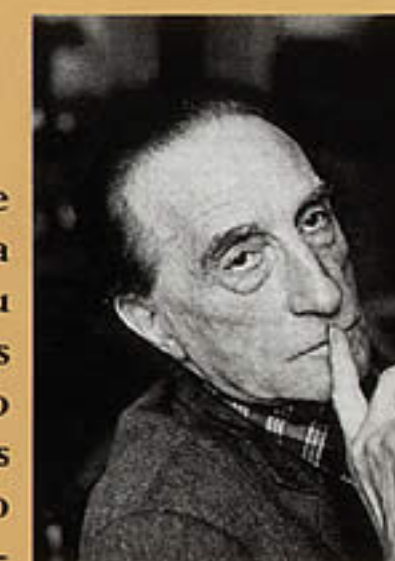
Abaixo, à direita, acrílico e lápis sobre tela, sem título, de 1996. "Minha pintura hoje é diagramática, e seu tema está absolutamente compartilhado com o desenho. O mundo de minha pintura é quase emprestado de um mundo feito em papel, desenhado previamente", afirmou Guillermo Kuitca (à esquerda) a Graciela Speranza em uma das conversas que foram publicadas em livro na Argentina. Acompanhado de reproduções, o livro vem suprir em parte a lacuna criada pela falta de exposições de Kuitca em seu país: desde 1986 ele não mostra suas obras em Buenos Aires. Abaixo, *Strange Fruit*, de 1989

FOTOS REPRODUÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO

Por que Duch amp?

O artista francês é tema de três exposições que discutem sua maior herança: a arte como impasse

Por André Luiz Barros

Para alguns críticos e artistas, é o caso de perguntar: afinal, a arte contemporânea criada pelas vanguardas é uma *waste land* estética ou um admirável mundo novo, pródigo de formas e expressividades? Aonde a teria conduzido Marcel Duchamp, um dos gurus das vanguardas do século? Há ainda algum critério objetivo possível que defina o que é arte? Essas perguntas reaparecem agora a propósito de três exposições que reúnem artistas brasileiros em torno da referência Duchamp: *O Objeto, Anos 60-90*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), e, em São Paulo, *O Objeto, Anos 90*, no Instituto Itaú Cultural, e *Por Que Duchamp?*, no Paço das Artes.

Criador dos *ready-mades* e de instalações que fizeram história, Duchamp (1887-1968) tem no urinol renomeado *Fonte*, na *Roda de Bicicleta* exposta em 1913 e no *Porta-garrafas*, de 1914, exemplos de objetos banais, cotidianos, industriais, eleitos pelo artista e, ligeiramente modificados, expostos como objetos artísticos. A questão de *O Objeto, Anos 60-90* é exatamente a do objeto na arte. Com curadoria de Reynaldo Roels Jr. e Agnaldo Farias, a mostra recorta da coleção de Gilberto Chateaubriand obras de artistas como Carlos Vergara, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Antonio Manuel, Jac Leirner e Jorge Barrão. O objeto duchampiano, na verdade, tem sua gênese artística bem de-

À esquerda, *Santa Ceia – Aquário com Peixes*, de Nelson Leirner, que está na mostra do Paço das Artes: influência de Duchamp (acima, à direita)

FOTOS DIVULGAÇÃO

terminada, e, para o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, autor de *Argumentação contra a Morte da Arte*, a obra de Duchamp espelhou a crise do artista-artesão no momento de hegemonia da sociedade industrial: "Duchamp vai à exposição da Marinha, montada pelo Léger, e fica embasbacado com uma enorme hélice. Ora, não há autor daquilo, é um objeto feito em fábrica", diz. Além disso, a irreverência pura e simples, que leva ao niilismo, é outro traço do artista: "Ele não escolheu um vaso, nem um moinho, mas um urinol. É o ato *pour épater*. O próprio Duchamp vai tentar 'academizar' sua obra, justificando as escolhas dos objetos. Mas, no fundo, como estabelecer um critério a não ser a vontade do artista? É como o *object trouvé* dos surrealistas: você vê uma pedra em um rio que agrada subjetivamente e põe numa exposição. A partir daí, tudo pode ser obra de arte, então nada mais é. Está criado o impasse", diz Gullar.

A discussão do objeto cotidiano na arte continua em *O Objeto, Anos 90*, que apresenta a obra de 12 artistas brasileiros destacados no período, entre eles Rivane Neuenschwander, Beatriz Milhazes, Leda Catunda. A idéia de *Por Que Duchamp?*, que envolveu dez curadores na escolha de obras de dez artistas, como Jac Leirner, Hélio Oiticica, Regina Silveira, Arthur Bispo do Rosário, é mostrar a influência do artista francês entre os brasileiros. Como complemento, vídeos e slides mostrarão obras e biografia de Duchamp no Paço das Artes. Alguns artistas fizeram obras especialmente para a mostra, caso de Nelson Leirner, para quem não há impasse na definição do que é arte, mas uma nova forma de avaliar a obra: "Para o objeto tornar-se arte, tem de haver alguém avalizando, e que por sua vez é avalizado por outros: são os críticos e curadores que formam um olhar de fora. Não há mais lugar para o artista que cria isolado", diz. Mas esse não seria também um sintoma da desvalorização da experiência e da criação do artista, que divide responsabilidades? É o que pensa Gullar, para quem é a própria estrutura institucional de crítica e de curadoria que responde à tal incômoda pergunta "O que é arte, hoje?". O resultado seria a alternância de grupos que instauram verdades estéticas durante certo período e são destronados por outros grupos sem um critério histórico mais amplo.

O crítico de arte e curador Tadeu Chiarelli, que selecionou as obras de Waltércio Caldas para a mostra *Por Que Duchamp?*, atribui à queda dos valores estéticos fixos a necessidade de uma curadoria mais atuante e visível. "A curadoria sempre existiu, mas ganhou visibilidade de 20 anos para cá. Até o século 19, havia um consenso do que seria uma bela escultura. Hoje esses critérios desmoronaram", diz Tadeu. Além da autocrítica ou auto-ironia diante do próprio mercado de avaliação, exposição, compra e venda de arte, Duchamp e companhia relegaram a pintura a um segundo plano, privilegiando uma profusão de materiais anticonvencionais, das instalações à fotografia. "A pintura ainda comunica mais. Quando Beuys disse que o desenho tinha substituído a pintura, surgiram os novos selvagens, incluindo Anselm Kiefer, provando a força viva da pintura", diz o pintor Siron Franco, que se mantém fora do círculo duchampiano.

É de se notar que críticos de boa cepa, como o americano Robert Hughes, consideram pintores como Lucian Freud, Francis Bacon e Frank Auerbach uma lufada de oxigênio que indica rumos não apenas para a pintura, mas para as artes plásticas. O que indicariam esses pintores da escola de Londres? Talvez eles sejam prova de que não se pode conceber o

O Farol do Século 20

O artista plástico **Montez Magno** reafirma a importância de Duchamp para a arte ocidental

Marcel Duchamp foi um artista de capital importância para a arte deste século. Ele e Picasso são as figuras exponenciais da nossa época: Duchamp, um "cerebral", puro intelecto; Picasso, sobretudo, um sensorial.

A arte conceitual, por exemplo, muito deve a M. Duchamp. E artistas como Jasper Johns, Claes Oldenburg, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Yves Klein, Joseph Beuys, Piero Manzoni e os brasileiros Cildo Meireles e Waltércio Caldas, entre outros, são alguns dos vários artistas influenciados por ele.

Foi a partir de 1913, com a criação do seu primeiro *ready-made* (termo só adotado por M. D. em 1915), o famoso *Roda de Bicicleta*, que a arte ocidental deu uma guinada de 180 graus, sendo ele o grande subversor e o "farol do século 20", segundo o poeta francês André Breton.

Foi o seu gesto de virar ao contrário uma roda de bicicleta com o garfo para cima (Dunlop havia exposto o seu pneu com o garfo para cima em 1888, como invenção, e não arte) que simbolizou a subversão causada por ele ao mostrar que um objeto comum pode ser transformado em obra de arte, tirado do seu contexto usual.

Duchamp revela uma nova natureza, a natureza industrial, em oposição à natureza natural (*natura naturans*), desculpem a redundância. Diferentemente do *object trouvé*, o *ready-made* passa por um rigoroso critério seletivo, havendo sempre um conceito inerente a cada peça.

Em 1914, M. Duchamp deixou de pintar, abrindo exceção em 1918, quando atende, a contragosto, a um pedido da amiga Katherine Dreier, milionária e mecenas das artes, compondo o belo quadro *Tu m'* (*Tu m'emmerdes* – Tu me Aborreces), uma pintura com um objeto (*goupillon*) enfiado na superfície.

Foi influenciado inicialmente pelo impressionismo, depois pelo fauvismo e finalmente pelo cubismo, que lhe proporcionou os melhores quadros, destacando-se *A Noiva* e o célebre *Nu Descendo uma Escada nº 2*. Mas foi o simbolismo que mais atraiu Duchamp, por todo o universo de representações simbólicas contido nele; daí as suas leituras de Laforgue, Lautréamont, Mallarmé, Raymond Russel e outros.

As suas duas maiores obras são: *A Noiva Posta a Nu por seus Celibatários, Mesmo* e *Sendo Dados: 1º A Queda-d'água, 2º O Gás de Iluminação*, a primeira conhecida também por *O Grande Vidro* e a segunda por *Sim, Virginia*, sendo esta o seu canto do cisne, uma obra esotérica com enorme carga simbólica.

Enquanto se dizia que Duchamp só se dedicava ao xadrez (participou de vários torneios internacionais, jogou com o grande de Alekhine), secretamente, durante 20 anos, de 1946 a 1966, M. D. trabalhou de modo intermitente nessa obra (*Sendo Dados...*), que é o seu *farewell* artístico.

No final da vida, entre 1967 e 1968, em Neuilly, M. D. retorna ao desenho e à gravura, homenageando os grandes mestres do passado (Cranach, Courbet, Ingres, Rodin), livre e acima de qualquer preconceito.

Roda de Bicicleta, de 1913, o primeiro *ready-made*: objeto comum transformado em obra de arte

Viúvas Subdesenvolvidas

O artista plástico **Gonçalo Ivo** identifica frivolidade e entropia no legado duchampiano

A vanguarda não é mais vanguarda e talvez nunca tenha sido. Igual ao mar no tempo de ressaca, é enorme o barulho e a quantidade de espuma que ela faz. Difundiu-se na civilização ocidental de forma veemente a idéia de progresso e desenvolvimento em arte. Mas é irônico que, passado quase um século, curadores e críticos ainda trabalhem como valor o conceito do novo, do insólito, do bizarro, ou do pretensamente nunca visto. Em arte não há progresso, como disse Ezra Pound. Então o que há?

O hoje museológico Marcel Duchamp pertenceu a esse mundo, mas foi certamente maior e mais instigante do que seu próprio tempo e as centenas de diluições que somos obrigados a ver. Sua obra foi marcada pela ironia e o inusitado, o chocante e o banal, a medida e a desmedida.

A Fonte, assinada "R. Mutt" e motivo de polêmica ao ser inscrita na Sociedade dos Artistas Independentes

Duchamp foi um dos filhos pródigos de uma época em que a ebulição de idéias era enorme. Dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, suprematismo, etc., fizeram do sistema de arte o grande pêndulo do pensamento. Era o projeto moderno que se iniciava com suas propostas apoiadas sempre na superação. O futuro era o limite. Em 1919, Duchamp põe o célebre bigodinho e cavanhaque na *Mona Lisa* de Da Vinci. Nos anos 60 uma nova versão: a *Mona Lisa* barbada.

Provocações, piadas, trocadilhos em vez de propostas essencialmente plásticas. Duchamp se aproximou do pensamento literário em oposição ao que chamava de "produtos visuais" (no caso a pintura) – "Senti que como pintor era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor". Sua arte de gabinete não ousou ser mágica e ter frescor como a de Paul Klee ou ser imensa e humana como a de Pablo Picasso.

Duchamp nos deixou mais lacrimosas e subdesenvolvidas viúvas do que herdeiros criativos. Frivolidade e entropia, ausência de espiritualidade são as marcas do seu legado. Como um hambúrguer do McDonald's ou um balcão de aeroporto, a arte contemporânea passou a ter o mesmo aspecto, cheiro e sabor em todos os cantos. Sem pátria ou emblema nativo (a não ser sua própria história), a arte de hoje é tutelada, reprodutível, obrigada a ser uma espécie de língua geral da tribo planetária. Experiências artísticas repetitivas, materiais também (parafina, chumbo, ferrugem, fios de cobre e tudo que a civilização industrial vomita), gerando uma produção homogênea e rotineira, orientada pelo conceito de globalização dos mercados. Assim como a cadeia McDonald's tem suas filiais, a produção de arte recente não difere em Amsterdã, Kuala Lumpur, São Paulo ou Botucatu.

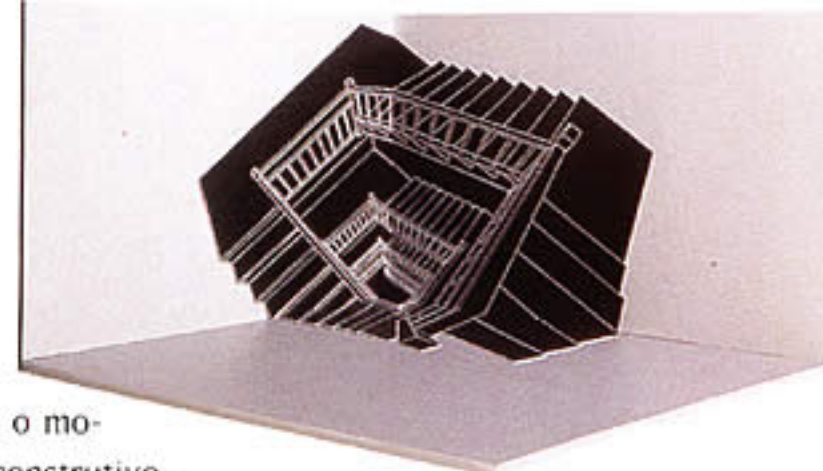
O que está faltando? Se a arte perdeu a capacidade crítica ou criativa, não podemos culpar Marcel Duchamp ou Le Corbusier. Provavelmente há algo de novo no ar, podemos pressentir, nunca tocar.

artista fora de uma tradição estética. Como diz Ferreira Gullar: "Arte é uma coisa que nasceu no curso da civilização. De repente, agora, se quer apagar toda essa história e dizer: 'Não, a arte não era nada disso; na verdade, cada um pode fazer o que quiser'. Vivemos uma época um tanto indigente, farsesca, o que expressa o fim de uma era. Convive-se, no mundo todo, com o rebotalho da vanguarda, que foi se desmilingüindo, se dissolvendo, mas, como o mito do novo é indestrutível, o cara não tem coragem de voltar atrás, ele prefere se suicidar a fazer isso", diz, referindo-se a artistas como Schwarzkogler, que fez da automutilação corporal uma estranha expressão artística. A crítica e curadora Lisette Lagnado, responsável por Bispo do Rosário em *Por Que Duchamp?* e pela mostra *O Objeto, Anos 90*, distingue períodos: "Já passamos por esse momento mais escatológico na época da arte *povera*, em que se chegava a

À direita, acima, maquete de *Escada Inexplicável II*, de Regina Silveira, 1998, exposta em *Por Que Duchamp?*, no Paço das Artes. À direita, embaixo, *Escada I*, de Jorge Barrão, 1992; acima, obra sem título de Fernanda Gomes, 1996, e, abaixo, obra de 1993 de Lia Mena Barreto, três peças da exposição *O Objeto, Anos 60-90*, recorte da coleção de Gilberto Chateaubriand, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

expor até as fezes dos artistas. Me parece que o momento agora é mais construtivo. Não é só o gesto iconoclasta do 'se vale tudo, nada vale'. Discutem-se aspectos formais. Os artistas não estão pessimistas, não acham que não há mais nada a fazer".

Se não almeja a popularidade, ao menos a capacidade de comunicação de uma obra ainda é um bom critério. "A arte é contestatória e elitista, não é feita para lotar estádios. Joseph Beuys fundou um partido para que todos tivessem acesso a sua concepção, que era fechada, difícil de entender, e poucos tinham a chave dela, na época", diz Nelson Leirner. Para Gullar, o grau de comunicabilidade pode indicar a excelência de uma obra. "O problema é que a arte tem de comunicar as coisas para as pessoas: se comunica, é; se não comunica, não é. Para mim, um trapo sujo numa parede de uma galeria não comunica nada. Acabei de reler o *Dom Casmurro*. Aquilo é extraordinário. Se o fulano é artista, o que será Machado de Assis? O que será?", diz Gullar.

O fato é que, num século em que as artes plásticas conheceram seu céu e seu inferno, talvez a consulta à imensa fonte estética do passado não seja um pecado tão mortal quanto apregoavam as vanguardas. O artista plástico Nuno Ramos, que participa da mostra *Por Que Duchamp?*, tem sua análise das contradições artísticas do século: "Duchamp foi o gênio da ironia, do negativo, num momento muito positivo. Picasso, Matisse, Mondrian, Brancusi estavam criando suas obras solares, extremamente positivas, e Duchamp era uma voz visivelmente discordante, por sua postura independente. Uma vez que essa feição solar foi se retraindo, o ponto de vista de Duchamp foi dominando a cena das artes no mundo todo: é o que se vê dos anos 60 para cá. Só que, sem o lado solar, sem os grandes criadores positivos, com o que se pode fazer ironia?". A visão de Nuno explica a autofagia das vanguardas: sem referências externas, ela devora-se a si mesma, como diz o pintor e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, Gianguido Bonfanti. "É a obrigação de negar o que vem logo antes para instaurar o novo. Essa escravização pelo novo é um dos maiores erros do século: o conceito de evolução migrou da ciência e da indústria para a arte. Mas arte não evolui! Ela vive variações de intensidade, dependendo da época", diz Gianguido. ▮

Onde e Quando

***Por Que Duchamp?* No Paço das Artes (av. da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo-SP). De 8 de abril a 27 de junho. *O Objeto, Anos 60-90*. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85). De 9 de abril a 30 de maio. *O Objeto, Anos 90*. No Instituto Itaú Cultural (av. Paulista, 149, São Paulo-SP). De 7 de abril a 30 de maio**

FOTOS DIVULGAÇÃO

A poética da sucata

A obra do artista francês César, que desenvolveu a estética do refugo, ganha retrospectiva em São Paulo

Por Daniel Piza

Um dos problemas da crítica é a palavra *realismo*. Afinal, quem define o que é real ou não é? Uma obra como *As Aventuras do Barão de Munchausen* não trata da *realidade*? Em 1960, um grupo de artistas, sob a batuta conceitual de Pierre Restany, decidiu refazer essas perguntas e fundou um movimento: o nouveau réalisme. O propósito era reagir ao construtivismo predominante, nos anos 40 e 50, em Paris e várias partes da Europa. Contra a hegemonia do abstrato, não queriam pregar a volta do figurativo — e então arriscaram retomar o termo *realismo*. O movimento reunia nomes como Yves Klein, Arman, Dufrène, Tinguely, Heins, Villegglé e outros. Mais tarde, a ele se juntariam Rotella, o búlgaro Christo e um artista de Marselha, nascido em 1921, conhecido por seu primeiro nome, César (Baldaccini). A partir do dia 5, uma retrospectiva reunindo mais de cem obras de

À esquerda, *Poule*, de 1962. À direita, *Nature Morte*, 1990: preocupação em investigar a matéria

FOTOS DIVULGAÇÃO

César (morto em dezembro do ano passado) ocupa o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo.

As idéias do nouveau réalisme eram uma espécie de aplicação dos princípios de Duchamp a um contexto socioeconômico mais evidente. Duchamp era um típico artista do início do século, preocupado com a estética acima de tudo e, tal como Picasso, Matisse ou Miró, com seu poder de metaforizar o desejo. Era, em suma, um individualista. Não havia mensagens sociológicas em seus *ready-mades* e instalações, a não ser indiretamente. O mictório virado de cabeça para baixo, com o nome de *Fonte*, podia ser interpretado como uma sátira ao formalismo hipócrita dos espaços públicos, mas dizia respeito antes de mais nada à ocultação dos impulsos orgânicos de cada indivíduo. Uma de suas instalações mais famosas, *Étant Données*, convidava o observador a espreitar voyeuristicamente uma mulher de pernas abertas, deitada sobre uma passagem natural. A única natureza que interessava a Duchamp era a libidinosa. Mesmo que em seu mais atormentado projeto, *O Grande Vidro*, uma máquina simulando o ato sexual pudesse inspirar leituras sobre a mecanização do homem.

À direita, *Compression*, de 1995, exemplo da marca registrada do artista: fragmentos de carros amassados compactados em blocos, conjunto geométrico que paradoxalmente dá caráter orgânico ao refugo metálico. César pertenceu ao movimento nouveau réalisme, deflagrado em 1960 na casa de Yves Klein e que pretendia reagir ao construtivismo predominante na arte européia nas décadas anteriores. Nos anos 50, César já era um artista de certo renome, que fazia *assemblages* com sobras de metal inspirado em surrealismo e dadaísmo. Os novos realistas queriam tratar da realidade exterior, coletiva.

À esquerda, *Pouce*, de 1992, época em que o artista também voltou a pintar e fez "homenagens a Morandi". Mas é improvável que no futuro seja estimado com uma espécie de "Morandi da sucata". Reunindo mais de cem peças, a mostra de César no Brasil tem curadoria de Daniel Abadie, diretor da Galerie Nationale du Jeu de Paume, de Paris

Os novos realistas queriam tratar da realidade exterior, coletiva; e o recurso duchampiano de apropriação de objetos cotidianos para lhes subverter o significado prático, erotizando-os, se tornou uma estratégia de crítica social. Nisso, a outra grande influência do movimento, Kurt Schwitters, seria decisivo: seu *merz* era uma linguagem que exaltava o precário contra o industrial, o sujo contra o asséptico, o orgânico contra o maquinal. Por exemplo, Arman — o mais radical dos novos realistas — criou uma obra que discute a repetição na sociedade burocrático-industrial: acumulando carimbos a tinta ou latas de lixo, pretendia mostrar o culto à quantidade da cultura de massas e a redução do homem a um autômato (re)produtivo.

César foi por caminho semelhante. Já era um artista de certo renome nos anos 50 — a Bienal de Veneza de 54 lhe reservara uma sala especial — e criava obras inspirado em surrealismo e dadaísmo, *assemblages* com sobras de metal. Mas, em 1960, isso ganharia um programa ideológico e, com ele, objetivo mais claro e ambicioso. Encontraria então sua marca registrada: fragmentos de carros amassados, compactados em blocos (*compressions*), a meio caminho em direção ao ferro-velho. Paradoxalmente, esses conjuntos geométricos dão caráter orgânico ao refugo metálico, funcionando como crítica ao fordismo, ao materialismo-em-série da era mecânica — aquela mesma criticada por Duchamp, segundo alguns. Depois César criaria os *pouces* (polegares), nos anos 60 e 70, em que lidava com objetos implodidos, e mais tarde as *expansions*, com poliuretano derretido. Aqui está mais viva do que nunca a idéia de Schwitters de uma arte efêmera, incontrolável, autodestrutiva.

Sua retrospectiva no MuBE deixa evidente que, para além da crítica à massificação, as "esculturas" de César foram muito influentes na arte contemporânea por sua preocupação em investigar a "matéria", o efeito de intervenções sobre, em seu caso, o metal, de olho na ação do tempo — um dos lugares-comuns das instalações atuais. Sua arte, na frase do crítico italiano Giulio Carlo Argan, em *Arte Moderna*, "se interessa pelo momento negativo do ciclo industrial". Em outras palavras, no espírito do livro de Argan, assinala a crise da arte como ciência européia, como forma de conhecimento e afirmação. Por isso não há sentido em comparar César com os grandes escultores do século: Moore, Matisse, Picasso, Smith, Brancusi, Giacometti, Ernst, Calder. Argan não faz isso. César não está na mesma ordem de grandeza. Sua arte é a de uma Europa que já não dialoga com a tradição e que não sabe como se contrapor à hegemonia americana.

Curiosamente, por sinal, de 1984 até sua morte, no ano passado, César abandonou um pouco a impessoalidade de sua pesquisa e crítica e voltou a pintar. Entre um *pouce* e outro, fez auto-retratos e "homenagens a Morandi", o grande pintor italiano. Era como se quisesse fazer o elogio da capacidade de Morandi de se distanciar de um objeto e ao mesmo tempo observá-lo mais desarmadamente, de aceitá-lo tal como é, não de acusar sua deterioração. Talvez estivesse dando um recado sobre sua própria arte: César não seria apenas um crítico da industrialização; seu olhar seria mais neutro do que supunham os intérpretes. Em entrevista a este jornalista durante a Bienal de Veneza de 1995, quando exibiu uma de suas muralhas de sucata, de 520 toneladas, disse que não queria fazer "apenas uma crítica, mas também uma estética nova". Haveria ali "um diálogo com o corpo humano" por sua organicidade. E em seguida apontou para a pilha e finalizou: "Isso aí sou eu".

Onde e Quando

César. Exposição de 106 obras do artista realizadas entre 1954 e 1992. De 5 de abril a 30 de maio no Museu Brasileiro da Escultura (rua Alemanha, 221), São Paulo-SP

Será que César tem a paz *post-mortem*? Será que um dia parecerá aos olhos do futuro uma espécie de Morandi da sucata? Não é provável. Essa estética do refugo padece de uma falsa ambigüidade. Se quer ser mais do que crítica, aonde conduz nosso olhar que não seja para o uso do ferro-velho? Há poucos e fáceis recursos nessa suposta "poética" para que atribua aos objetos mais (ou menos) do que sua característica de lixo industrial. Ele os compacta de forma cúbica, dando-lhe uma integridade coletiva. Ajeita-os caprichosamente, guiado pela geometria. De vez em quando, mistura outras coisas em meio à lataria, como gaiolas e computadores. Mas a mensagem é uma só: "Olhe como as máquinas podem produzir uma expressão orgânica". Não há beleza, não há expressividade complexa, não há a personalidade de cada pincelada de Morandi. O olho não descobre nuances, não procura diferenças entre as partes como entre cada vibração sombria das garrafas do italiano. Vê apenas o todo. Em poucos segundos, o efeito se realiza; em poucos mais, se dissolve. E seguimos adiante. Não existe nada mais ambíguo do que o fato de estar vivo e ter a consciência de que se morre. Não existe nada mais ambíguo do que a realidade. ■

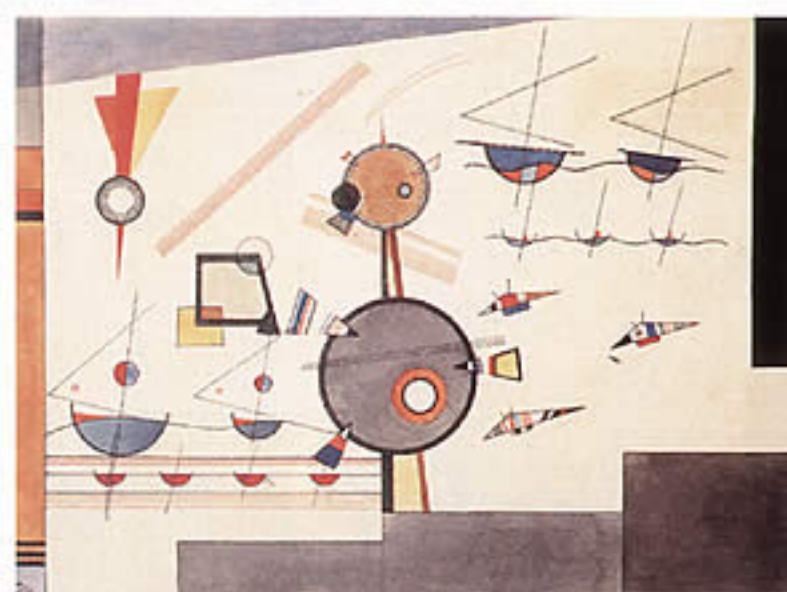
Acima, *La Grande Duchesse*, de 1955. Abaixo, *Expansion les Jumelles*, de 1970, da série em que explorou objetos derretidos, utilizando poliuretano expansivo. Exemplos dessas obras estiveram na 9ª Bienal Internacional de São Paulo. O sonho realista de César padece de uma falsa ambigüidade

Música sobre papel

Em Londres, exposição na Royal Academy of Arts reúne aquarelas e guaches de Kandinsky

Foi a impressão causada por uma tela de Monet – aliada ao impacto de uma montagem de uma ópera de Richard Wagner – o que levou o russo Wassily Kandinsky, então um jovem advogado, a decidir mudar de vida e tornar-se pintor. Ambas as experiências, escreveu Kandinsky em 1913, "marcaram a minha vida para sempre e me chocaram até o fundo de meu ser". É, pois, uma coincidência feliz que, depois da megaexposição das ninféias de Monet, a Royal Academy of Arts, de Londres, inaugure mostra de obras em papel do abstracionista Kandinsky.

Nascido em Moscou, em 1866, foi apenas aos 30 anos que Kandinsky começou a estudar artes plásticas, em Munique. E só 17 anos depois pintou seu primeiro quadro puramente abstrato – uma composição de cores e formas totalmente desprovida de referências figurativas. O artista, que se tornou um dos maiores inovadores da arte moderna, contribuiu muito também para o embasamento teórico do novo movimento, por meio de inúmeros ensaios, livros e de suas aulas na Bauhaus.

A exposição da Royal Academy que se abre no dia 14 reúne aquarelas, guaches e outras peças em papel, num total de 140 obras, e abrange toda a trajetória do artista, de 1901 até sua morte, em 1944. Mais ainda que nas suas telas, nas obras em papel fica clara a tradução pictórica da inspiração musical que o artista buscava. E o extraordinário sentido para as cores de Kandinsky – suas memórias de infância eram todas traduzidas em cor – também fica bem evidente nas aquarelas.

Quatro aquarelas da mostra: no alto, *Horizontals*, **1939; acima,** *Floating*, **1924; acima, à esq.,** *Upright*, **1930; à esq.,** *Red Spot*, **1913**

Principal exposição de Kandinsky já vista em Londres, a mostra é formada por peças pertencentes às duas maiores coleções públicas de obras do artista – o museu Lenbachhaus, de Munique, e o Guggenheim, de Nova York– e de coleções privadas raramente exibidas. A mostra pode ser vista até 4 de junho. MARIANA BARBOSA, de Londres

FOTOS DIVULGAÇÃO

O LIMITE DO BOM GOSTO

Da geração 80: as pinturas-moles de Leda Catunda

Por Katia Canton
Foto de Eduardo Simões

Nos anos 80, Leda Catunda tornou-se um dos nomes exemplares de uma nova maneira de fazer e pensar a arte no Brasil. Depois de um período que se estendia desde a década de 50, marcada pelo maciço interesse da arte brasileira pelas questões construtivas, pela abstração e pelos movimentos de arte concreta e neoconcreta, o que a chamada geração 80 oferece é uma subversiva e explosiva celebração do prazer do ato de pintar.

Organizada ao redor da histórica exposição *Como Vai Você Geração 80?*, que aconteceu em julho de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e reuniu 123 artistas – entre eles, além de Leda, Leonilson, Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Alex Vallauri, Sérgio Romagnolo, Ana Tavares –, essa geração absorve as heranças de um legado conceitual adquirido nas décadas anteriores, mas acrescenta novamente à arte a cor, a pincelada aparente, os grandes formatos e o humor.

Leda Catunda, nascida em 1961, então com 25 anos, torna-se símbolo dessa exuberância. Sua obra alia uma visualidade pop com brasilidade, feminilidade e a coragem de lidar com os limites do chamado bom gosto. Ela junta o feio e o belo, o intelectual e o doméstico. Coloridas, cheias de formas e texturas, suas obras dispensam maiores cargas interpretativas. Para Leda, só depois de concretizadas é que as coisas adquirem significado.

Leda já pintou uma carteira sobre um pedaço de couro de boi, fez um casaquinho sobre um pedaço de pelúcia branca, pintou uma onça sobre um cobertor e criou "lagos" escavando um colchão de espumas. Também usou véus de tule para fazer "cascatas" e construiu bichos enfileirando camisetas e meias. A partir dos anos 90, a narrativa lúdica que tanto marcava a produção de Leda começou a passar por um processo de quase-abstração.

A artista criou telas, ora recortadas e presas por argolas, ora recheadas de pano e espuma ou sobrepostas em camadas. Tudo isso para pesquisar as possibilidades do plano e os limites espaciais da pintura. Mas, apesar da preocupação formalista, a artista não resistiu em batizar suas criações com títulos figurativos como *Gotas*, *Barrigas*, *Insetos*.

Atualmente ela sintetiza as várias facetas de seu trabalho no atelier, que é parte de sua casa no Morumbi, em São Paulo, que ela divide com o marido, o artista Sérgio Romagnolo e as filhas, Rita e Iara. Lá finalizou *Um Outro Lugar*, obra de 7 m por 3,30 m, presente na mostra *O Objeto, Anos 90*, em cartaz no Instituto Itaú Cultural, com curadoria de Lisette Lagnado. Feita com 65 camisetas brancas – segundo a artista "acessório que as pessoas que andam pela avenida Paulista mais usam"–, a obra parece ser uma enorme "língua" branca com dois "lagos" azuis, que a artista fez, recortando espaços e pintando a tela de fundo. Leda é uma artista que faz tudo: "Tomo decisões enquanto construo a obra, por isso eu mesma tenho de pintar, costurar, recortar, pregar", diz. Dependendo do trabalho com tecido, ela apela para sua antiga máquina de costura Vigorelli (fora do mercado há alguns anos).

Além de trabalhar no atelier, Leda dá aulas no Museu Brasileiro da Escultura e na Faculdade Santa Marcelina. Outra atividade que tem consumido a agenda da artista é sua tese de mestrado, que ela desenvolve na Universidade de São Paulo, com orientação de Julio Plaza. O tema: suas próprias "pinturas-moles", que Leda relaciona à produção de artistas pop como Claes Oldenburg ou Tom Wesselmann. Uma exposição de suas obras vai percorrer várias cidades brasileiras nos próximos meses, acompanhando o lançamento de um livro seu pela editora Cosac & Naify.

Os segredos do atelier de Bacon

Mostra em Londres tornam públicos pela primeira vez os rascunhos que antecipavam as telas do artista

Alguns segredos do pintor figurativista irlandês Francis Bacon (1909-1992) estão sendo revelados na exposição que fica até o dia 2 de maio na Tate Gallery, em Londres. *Francis Bacon: Obras em Papel e Pinturas* traz a público pela primeira vez croquis que o pintor em vida preferia esconder (era freqüente o artista destruir os desenhos). Como parte da série de apresentação de novas aquisições da Tate, 39 desenhos em papel estão expostos ao lado de sete telas do pintor. Para o curador da mostra, Matthew Gale, os desenhos de Bacon antecipam suas telas e dão uma idéia mais precisa de como o artista trabalhou: "Seus rascunhos eram rápidos, mas por meio deles percebemos com maior clareza a enorme influência da fotografia em sua obra. Agora temos noção de como ele transferiu a fotografia para a tela". Os rascunhos, freqüentemente páginas de desenhos em seqüência feitos a lápis, esferográfica, aquarela ou óleo sobre papel, além da referência direta à influência das séries de movimento do fotógrafo Muybridge, também revelam estudos de composição do pintor. A maior parte dos desenhos é datada do final da década de 50, uma época atribulada na vida do artista. "Foi um momento transicional na obra de Bacon, em que ele buscava uma nova direção, o que fica nítido com o uso de saturação de cores em suas telas desse período." As pinturas selecionadas para acompanhar a mostra de desenhos dão um panorama da carreira do artista entre 1944 e 1963, período em que sua produção começou a ganhar notoriedade. Entre as telas expostas estão *Retrato de Van Gogh* (1957), *Estudo para Retrato 2* (1955) e *Três Estudos para Figuras na Base da Crucificação* (1944). "Os desenhos são evidência do trabalho de atelier extremamente elaborado de Bacon. Neles já ficam nítidas sua ênfase ao isolamento da figura e o deslocamento equilibrado do espaço evidentes em suas obras", disse o curador. – DANIELA ROCHA, de Londres

Blue Crawling Figure nº 2, **óleo sobre papel**

O novo palacete da cultura

Mansão do século passado abriga primeiro centro cultural de Petrópolis

A cidade de Petrópolis, na região serrana do Rio de Janeiro, acaba de ganhar seu primeiro centro de cultura: é a Casa de Petrópolis Instituto Cultural, inaugurada em um casarão de 1884 pertencente à família do artista plástico Luiz Áquila (av. Ipiranga, 716). A mansão de três andares conserva o belo jardim projetado pelo paisagista francês Auguste Glaziou, o mesmo autor do jardim do Palácio de Cristal, da Quinta da Boa Vista e do Passeio Público. O interior da casa conserva detalhes de época: "A casa é também um elemento de exposição. Além disso, tem o único jardim do país que manteve o traçado original de Glaziou, o primeiro paisagista a usar a nossa flora como planta ornamental", diz Áquila. Até junho vai estar aberta a exposição *Esculturas Contemporâneas no Jardim de Glaziou*, com obras de 17 artistas, entre eles Amilcar de Castro, Ângelo Venosa, Beatriz Milhazes, Brennand e Tomie Ohtake, que pode ser vista de 3ª a domingo, das 11h às 19h. – RS

Escultura de Paulo Paes em frente da casa de 1884

Inéditos de Verger

Rio recebe a exposição que traz obras inéditas do fotógrafo

A mostra que traz 39 fotos inéditas de Pierre Verger (1902-1996), vista pela primeira vez em Brasília, chega ampliada ao Rio de Janeiro. *Pierre Verger Fotografias*, que se abre dia 3 na Casa França–Brasil (rua Visconde de Itaboraí, 78, Rio), vem acrescida de 108 fotos do período em que Verger era repórter fotográfico e rodou o mundo, da África à Índia, de Cuba ao Brasil. As fotos inéditas da mostra foram feitas em Paris, Nova York (no bairro negro do Harlem), Havana, Daomé e Salvador, entre 1936 e 1973, e guardam a característica típica da obra do fotógrafo: uma fusão de etnografia e arte para melhor entender a cultura de origem africana no mundo.

Bonnome, Brasil, foto de 1947

FOTOS DIVULGAÇÃO / MARCOS BONISSON/DIVULGAÇÃO

AS IMPRECISÕES DE SARMENTO

Com uma obra entre o desenho e a pintura, o artista português explora um jogo de fragmentos e busca o ajuste do construtivo com o orgânico

Por Daniel Piza

Não há as fortes disjunções modernistas nem as obscuras alusões pós-modernistas: é uma arte talvez até tímida ou comezinha, contudo consciente e acessível.

Sarmento faz uma obra entre o desenho e a pintura, entre o figurativo e o abstrato. "Nunca quis fazer um quadro totalmente explícito. Quero jogar no eixo da verdade e da mentira", disse ele à *Folha de S. Paulo* recentemente. Esse jogo é feito com fragmentos que, diferentemente do que ocorria no cubismo e no modernismo em geral, não estão em busca do atrito entre um e outro ou das possibilidades de superposição e remissão. São apenas partes que parecem se dissolver no fundo, partes que não se tomam pelo todo, e mostram sua existência sem contornos firmes ou referenciais fixos. As figuras têm significado nítido — um torso de mulher, uma pilha de pratos, um braço ou pé —, no entanto, não são literais, miméticas, judiciosas.

A idéia é criar um clima de incerteza. Essas figuras estão emergindo do fundo ou nele submergindo? — eis a pergunta central. O fundo é branco ou amarelo e pintado sem muita convicção, deixando falhas em sua homogeneidade e nos cantos. O traço é leve, quase frágil, e a figura é vazada ou incompleta. Tudo isso cria um rebaixamento da voz e, por isso mesmo, somos levados a prestar atenção. Mesmo quando a figura mostra uma mulher com mãos amarradas atrás, predomina a quase total ausência de violência, e nem mesmo o amargor da melancolia se afirma. Também não se pode falar em serenidade ou "suspensão do juízo", principalmente porque a seqüência das imagens vai ganhando ares de um diário erótico.

Sofrimento e prazer não se alternam nem coincidem, mas estão ali. Não há o sadomasoquismo de uma pintura em tempo de flagelos sexuais, nem uma tentativa de harmonizar os pólos. Certamente há pouca alegria nesse relacionamento, mas há também uma aceitação de suas estranhezas, de seus "contratos". O que Sarmento pintou foi, em suma, a impossibilidade de resumir uma relação sexual, de vê-la simultaneamente por todos os ângulos, como é irresumível um poema, uma paisagem ou a vida. É uma espécie de dualidade sem dualismo, de pintura quântica sobre o amor: quando vemos o poder, não podemos medir o afeto; quando medimos o afeto, não podemos ver o poder. É um jogo regido por uma só lei — a imprecisão.

Mas não exageremos. Toda essa tendência — que se pode ver em artistas brasileiros também (exemplo: Paulo Monteiro) — não chega a constituir uma grande arte. Como dito, é uma pintura e um desenho quebradiços, que padecem de excessiva timidez e melancolia. Em si, as imagens nada trazem: se fogem ao literal, também não nos ensinam a olhar de uma forma nova para elas. Qual a força de uma pilha de pratos vagando no meio do amarelo? A inventividade, em suma, é muito reduzida para o *pathos* proposto. Na frase de Kafka, "o positivo já está dado, falta-nos consumar o negativo". A vida não é só imprecisão.

Acima, obra de Julião Sarmento da série *Segredos e Mentiras*, técnica mista sobre tela

Segredos e Mentiras, exposição de obras do artista Julião Sarmento. A mostra, que em março esteve na Galeria Camargo Vilaça em São Paulo, segue para o Rio de Janeiro, Recife e Salvador, em datas a ser definidas

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

Cidade	Mostra	Onde está	Trata-se de	Números	Importância	Preste atenção	Catálogo	Para desfrutar
SÃO PAULO	**Rosana Paulino** *Patuás*, 1994 Rosana Paulino	Adriana Penteado Arte Contemporânea (rua Peixoto Gomide, 1.503, Jardins, tel. 011/881-1012). Apesar de jovem, Adriana Penteado tem uma tradicional ligação com as artes. Seu escritório é seletivo e conta com bons nomes da arte contemporânea.	Mostra com 19 obras da artista: 5 desenhos, 9 gravuras e 5 objetos, feitos entre 1994 e 1998.	Até 10/4. De 3ª a 6ª, das 13h às 20h, e sábado, das 13h às 18h.	A coleção, do acervo da galeria, explora o universo feminino sob a ótica de uma artista plástica negra.	Em como a artista mantém a presença constante da sua família em fotos nas obras.	Não tem.	Com uma caminhada chega-se à rua Oscar Freire, a mais importante rua de comércio sofisticado de São Paulo. Pare na Gelateria Parmalat para tomar um sorvete do tipo italiano. Ou no La Basque, na alameda Lorena, para provar um de frutas brasileiras.
SÃO PAULO	**Modos de Olhar: Fotografias do Acervo do MoMA de Nova York** *Córdoba, Espanha* Henri Cartier-Bresson	Museu de Arte Moderna de São Paulo, Sala 1 (Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 011/549-9688). Com ampla área de exposição envidraçada, o MAM se integra à paisagem do parque.	Seleção de 125 fotos da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, do início do século aos dias atuais, com obras de Richard Avedon, Man Ray, Paul Strand e outros.	Até 16/5. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h (5ª até as 22h), e fins de semana, das 10h às 18h.	O acervo fotográfico do MoMA é um dos melhores. Bresson, Brassaï, Capa, Adams, Koudelka, Man Ray, Rodchenko – todos os grandes estão bem representados.	Na capacidade do grande fotógrafo de combinar o flagrante e o construtivo, o registro e o mito.	Tem catálogo com cem fotos, impresso na Itália, à venda na loja do MAM. R$ 50.	Aproveite para conhecer o *Projeto Parede*, com a obra da artista convidada Jac Leirner, no corredor do MAM. Ela recolheu escadas e placas de vidro do depósito do museu e montou uma instalação num cabo de aço.
SÃO PAULO	**Tunga** Sem título, 1998 Tunga	Galeria Luisa Strina (r. Padre João Manuel, 974, A, Jardim América, tel. 011/280-2471). A marchande Luisa Strina é uma das mais conceituadas de São Paulo, e sua galeria tem mostrado importantes nomes da arte contemporânea brasileira.	Mostra com obras de vidro com ímãs e filetos de magneto.	Até 16/4. De 2ª a 6ª, das 14h às 20h; sábados, das 10h às 14h.	Tunga é o artista brasileiro vivo de maior projeção internacional, atualmente, com uma obra que explora sempre a questão dos extremos: visível/invisível, exterior/interior.	Na promessa de que essas obras inéditas tenham mais clareza do que a obra habitual de Tunga.	Não tem.	Para quem quiser aprofundar-se na obra de Tunga, a Galeria Millan (r. Mourato Coelho, 94, tel. 011/852-5722) também está expondo, até dia 16, uma performance/instauração do artista.
SÃO PAULO	**Portas Abertas** *Desmitificação*, 1997 Eduardo Srur	Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, Jardim Europa, tel. 011/883-3355). Tradicional galerista do Rio, Cohn já firmou sua galeria em São Paulo com boas exposições.	Duas mostras simultâneas: no térreo, coletiva com seis artistas novos. No primeiro andar, 20 obras de Mara Martins, entre pinturas, bordados, objetos e esculturas.	Até 24/4. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sábado, das 11h às 14h.	A galeria Thomas Cohn veio para São Paulo há pouco, mas já confirmou sua qualidade em encontrar talentos promissores. O projeto *Portas Abertas* vale ser conferido por causa dessa chancela.	Na exposição de obras recentes de Mara Martins, no segundo andar.	Não tem.	Dê uma caminhada por um dos bairros mais bonitos – e ainda arborizados – da cidade. Para almoçar, aos sábados, o Bolinha (na avenida Europa) é sempre boa opção; para um drinque no final da tarde, pare no tradicional Pandoro e não deixe de pedir o bolinho de bacalhau.
SÃO PAULO	**Hildegard Rosenthal: Cenas Urbanas** *Centro da Cidade* Hildegard Rosenthal	Instituto Moreira Salles (rua Piauí, 844, Higienópolis, tel. 011/825-2560). Espaço criado e mantido pelo Unibanco, o instituto tem apresentado mostras de arte e de fotos e palestras abertas ao público da maior importância.	Mostra de 52 fotos da capital paulista nas décadas de 30 e 40, feitas pela fotógrafa alemã entre 1937 e 1990, ano em que morreu.	Até 16/5. De 3ª a 6ª, 10h às 20h; fins de semana, 13h às 18h. Visitas monitoradas: tel. 011/ 826-3793.	Hildegard Rosenthal fez fotos magistrais de São Paulo, que ultrapassam em muito seu valor documental. É uma obra de alta qualidade, com poucos pares em sua época.	Nos tipos humanos registrados por Rosenthal com muita sensibilidade e habilidade.	Tem catálogo com 80 páginas e críticas à mostra. R$ 5.	A praça Vilaboim, ao lado do Instituto Moreira Salles, tem bons restaurantes, uma ótima padaria, a Barcelona, uma completa banca de jornais e revistas aberta a noite inteira e uma boa locadora de vídeos.
SÃO PAULO	**Ana Kesselring, Pinturas** Sem título, 1998 Ana Kesselring	Centro Cultural São Paulo, Sala Mário Pedrosa (rua Frei Caneca, 1.402, Centro, tel. 011/253-2331). Apesar de separado fisicamente do Centro Cultural São Paulo, na rua Vergueiro, a Sala Mário Pedrosa é avalizada pelos curadores do Centro e apresenta boas mostras de arte.	Mostra de 15 óleos sobre tela.	De 8/4 a 30/4. De 2ª a sábado, das 9 às 19h.	Ana Cecília Kesselring usa a pintura e as cores para extrair o máximo de representação e expressão.	Nas paisagens de Ana, abstratas e de colorido intenso, feitas com pinceladas vigorosas e, por vezes, desordenadas.	Tem catálogo com 20 reproduções. Grátis.	Para almoçar ou jantar, antes ou depois da galeria, duas sugestões. O tradicional Frevinho, na rua Augusta, tem o famoso beirute para um lanche rápido. O Mestiço, na rua Fernando de Albuquerque, tem comida caprichada e preços razoáveis.
SÃO PAULO	**Luiz Zerbini** Sem título, 1999 Luiz Zerbini	Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Vila Madalena, tel. 011/210-7066). Recifense, Marcantonio Vilaça é um dos mais atuantes marchands da cidade. Sua galeria trabalha com nomes importantes da arte contemporânea e tem presença constante nas feiras de arte internacionais.	Mostra de 6 pinturas e 4 desenhos – vai ocupar os dois andares da galeria – do artista que não expunha na cidade havia 3 anos.	De 7/4 até 30/4. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sábado, das 10h às 14h.	Na carência de bons pintores que vitima o Brasil, Zerbini tem sido badalado pela elite como "a" alternativa. Não é tão bom quanto Daniel Senise ou Paulo Pasta, mas tem momentos de criatividade inegável.	No "facilitário" criado por Zerbini, que abusa do informal e do pop muitas vezes.	Tem catálogo pequeno com 6 reproduções. R$ 10.	A Vila Madalena é hoje o bairro boêmio por excelência, cheio de bares, lojas e galerias de arte. Vale o passeio.
SÃO PAULO	**Comedor de Luz** *Comedor de Luz*, 1999 Carmela Gross	Gabinete de Arte Raquel Arnaud (rua Arthur de Azevedo, 401, tel. 011/883-6322). Raquel Arnaud é uma marchande respeitada no mundo das artes plásticas e é responsável por algumas das mais importantes mostras de arte contemporânea em sua galeria.	Mostra de uma única escultura, que dá nome à exposição, feita com lâmpadas fluorescentes e barras de ferro.	Até 24/4. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sábado, das 11h às 14h.	Carmela, com apoio da galerista Raquel Arnaud, sai do modelo tradicional de mostras de arte e propõe algo inovador, na procura de novos pensamentos sobre a arte.	Em como Carmela pretende dar a um corpo etéreo, a luz, formas quase híbridas, mesclando figuras animais, vegetais e antropomórficas.	Não tem.	Conheça a Galeria São Paulo (rua Estados Unidos, 1.456). Lá, as imagens digitais da mostra *Infografias*, de Isabella Cabral, atraem as atenções. Misto de fotos e pintura, a obra dessa ex-aluna de Fiaminghi mostra a inquietação dos dias de hoje.
P. ALEGRE	**Olhares de Portugal** Foto de Aurélio da Paz dos Reis	Centro Cultural Usina do Gasômetro (av. Presidente João Goulart, 551, Centro, tel. 051/212-5928). Um dos maiores e mais bonitos espaços culturais de Porto Alegre, nas margens do rio Guaíba, a Usina é tombada pelo Patrimônio Histórico e está totalmente reformada, com salas para mostras e cinemas.	Três exposições de fotógrafos portugueses: *Murmúrios do Tempo*, *O Brasil Brasileiro de Aurélio da Paz dos Reis* e *Festa Africana*.	De 30/3 a 29/4. De 3ª a domingo, das 9h às 20h. Grátis.	*Murmúrios do Tempo* mostra fotos de homens, mulheres e crianças nas celas da Cadeia da Relação; *Festa Africana* traz as fotos coloridas do português António Júlio Duarte; e *Aurélio da paz dos Reis* apresenta sua visão estrangeira do Brasil.	Nas fotos da mostra *Murmúrios do Tempo*, atração da Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba do ano passado.	Não tem.	A própria Usina é atração completa. O Café Usina, recém-inaugurado, é opção para refeições antes ou depois das exposições; a livraria é completa. Em maio será inaugurada a sala de cinema P. F. Gastal, com equipamento de última geração e 120 lugares.
RIO	**Milton Dacosta e Maria Leontina: Um Diálogo** *Alexandre*, 1960 (detalhe) Milton Dacosta	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, 2º andar, salas B, C e D, Centro, tel. 021/216-0237). Esse edifício dos anos 40 foi sede do Banco do Brasil. Com cinco andares, três deles abertos ao público, hoje, é um dos lugares mais bem conservados e ativos do Rio. Tem espaço para exposições e luz natural da abóbada de vidro.	A primeira mostra que reúne obras dos dois artistas que transitaram da pintura figurativa brasileira nos anos 50 e 60 ao construtivismo e neoconcretismo (os dois casaram-se há 50 anos).	De 15/4 a 23/5. De 3ª a domingo, das 12h às 20h. Grátis.	Dacosta morreu em 1988, e Leontina, em 1984. A exposição mostra como o casal dialogou também no plano da criação. Tanto a forma e as cores brandas quanto os temas (naturezas-mortas, por exemplo) aproximaram o fazer artístico do casal.	Na série de quadros *Em Vermelho*, em que esta cor circunda miniquadros negros diferentes uns dos outros. É o melhor exemplo da fase construtiva de Dacosta.	Tem catálogo colorido e bilíngüe, 130 páginas, com texto do curador da mostra, Frederico Morais.	*Brasil 1825-26*, de 7 a 25 deste mês, no primeiro andar, sala E, do CCBB, expõe o *Highcliffe Album* com cem obras de Jean-Baptiste Debret, William J. Burchell, Henry Chamberlain e Charles Landseer, produzidas por ocasião da missão diplomática inglesa no Brasil. A coleção será leiloada pela Christie's dia 29 em Londres.

(*) *Com Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *PORTAS ABERTAS*: VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO / LUIZ ZERBINI: VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

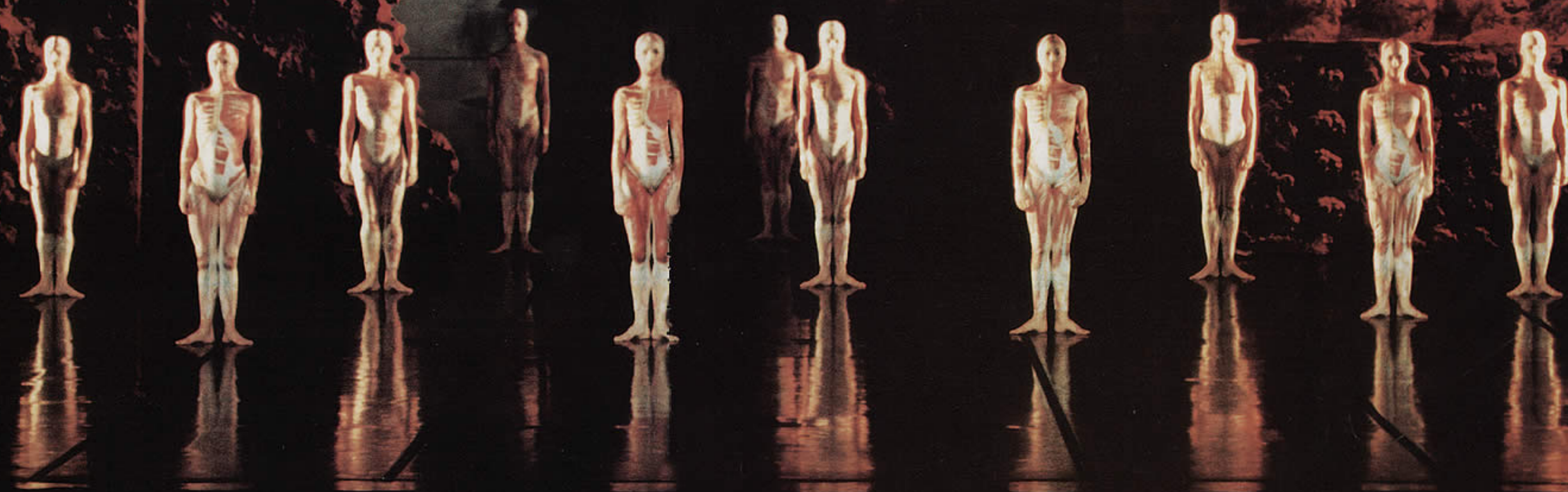
Dentro do teatro mítico

Aos 338 anos, o Balé da Ópera de Paris, nascido na corte de Luís 14, estréia nova temporada e mostra sua juventude com obras dos modernos William Forsythe e Angelin Preljocaj

Por Ana Francisca Ponzio, em Paris

O Balé da Ópera de Paris se prepara para mostrar, mais uma vez, porque é, aos 338 anos, uma das companhias mais jovens da atualidade. Às vésperas de outro século, a tradicional companhia francesa estréia neste mês um novo espetáculo de William Forsythe, o americano que vem revolucionando a técnica clássica do balé para transformá-la numa das mais arrojadas expressões da arte contemporânea. Não bastasse Forsythe, o grupo de dança que nasceu na corte de Luís 14, o Rei Sol, e que lançou os princípios básicos da dança acadêmica, também apresenta, em dupla temporada no Teatro da Ópera da Bastilha, a coreografia *Le Parc*, assinada por outro iconoclasta, o parisiense de origem albanesa Angelin Preljocaj.

Do clássico ao contemporâneo, o Balé da Ópera de Paris exibe hoje um repertório que conserva a identidade históri-

FOTO ICARE/MOATTI/DIVULGAÇÃO

Com trajes colantes que estampam feixes de músculos, o Balé da Ópera de Paris dança *Casanova*, do jovem francês Angelin Preljocaj

ca da companhia, sem perder a conexão com o futuro. Entre as quase 150 obras que o grupo mantém em condições de levar ao palco de uma temporada a outra, é possível traçar um percurso que vem do século 17 até os nossos dias. *La Dansomanie*, por exemplo, é uma coreografia criada em 1800 por Pierre Gardel (1758-1840), que desfrutou de grande prestígio na época da Revolução Francesa. Além do acervo clássico – que obviamente inclui *La Sylphide* e *Giselle*, obras-primas geradas dentro da companhia –, o Balé da Ópera de Paris possui 48 peças de 14 mestres do século 20 (entre outros, Nijinsky, Balanchine, Martha Graham, Béjart, Kylian, Cunningham e Pina Bausch), além de uma coleção produzida pela geração que vai de Twyla Tharp e Robert Wilson até Mark Morris e Preljocaj. Com patrimônio artístico tão amplo, o elenco da companhia conseguiu livrar-se da condição de museu para assumir um ecletismo renovador, que lhe permite compor uma síntese da trajetória da dança.

"É preciso dinamizar a tradição, revelando ao público os avanços e a diversidade da dança", disse a **BRAVO!** a atual diretora artística do grupo, Brigitte Lefèvre. Formada pela Escola de Dança da Ópera de Paris, ela ingressou aos 16 anos na companhia, para abandoná-la em seguida, em busca de experiências com criadores como Alwin Nikolais e Merce Cunningham. Junto com Jacques Garnier, Brigitte fundou em 1972 o Théâtre du Silence, chegando a atuar em peças de Dostoiévski, como atriz. Ao ser nomeada diretora do Balé da Ópera de Paris, em 1995, ela manteve a abertura artística que seus antecessores – Rudolf Nureyev e Patrick Dupond – vinham estimulando.

De *La Dansomanie*, coreografia de 1800, às versões de Pina Bausch para *A Sagração da Primavera* (acima) e de Rudolf Nureyev para *La Bayadère* (abaixo), o Balé da Ópera de Paris mantém vivo um repertório de quase 150 obras

Nos bastidores do palácio revestido de mármores, ouros, cristais e ônix, cuja sala de espetáculos atrai multidões desde sua inauguração, em 1875, o elenco do Teatro da Ópera de Paris enfrenta uma agenda exigente. Reunindo 154 bailarinos, o grupo realiza cerca de 150 apresentações por ano somente na capital francesa, onde tem o privilégio de dançar não só em sua sede principal – o antigo Palais Garnier – como também no ultramoderno Teatro da Ópera da Bastilha, inaugurado em 1989 para ampliar o conglomerado da Ópera Nacional de Paris. Hoje, pelos corredores dos dois teatros, circula uma nova geração de estrelas, desafiada a interpretar tanto papéis românticos quanto os personagens complexos de Pina Bausch.

Onde e Quando

Programa William Forsythe – Palais Garnier (Place de l'Opéra, tel. 0836/69-7868). Dias 2, 5, 6, 7, 9, 12 e 14, às 19h30; dia 10, às 14h30 e 20h, e dia 11, às 15h. Ingressos: de US$ 4,5 a US$ 45. Programa Angelin Preljocaj – Teatro da Ópera da Bastilha (120, rue de Lyon, tel. 0836/69-7868). Dias 3, 6, 7, 9, 10 e 13, às 19h30. Ingressos: de US$ 8 a US$ 45

Acima, cena da coreografia *Temptations of the Moon*, de Martha Graham. À direita, fachada do Palais Garnier, a mítica sede da Ópera Nacional de Paris. Abaixo, bailarino interpreta *La Bayadère* na versão de Rudolf Nureyev para o balé de Marius Petipa

A capacidade de equilibrar-se entre extremos foi comprovada quando o jovem elenco apresentou, no ano passado, a versão apocalíptica de Bausch para *A Sagração da Primavera*. Descalços e movendo-se sobre um palco coberto de terra, os bailarinos da Ópera de Paris encarnaram personagens que lutam pela sobrevivência com uma pungência que desarmou o ceticismo da crítica. Com desenvoltura semelhante, o grupo fez de *Casanova*, de Preljocaj, um sucesso de bilheteria entre o público jovem. Vestindo colantes que estampavam feixes de músculos, os bailarinos executaram com naturalidade essa coreografia, definida por Preljocaj como "uma radiografia do desejo" e permeada de movimentos retirados das danças de rua, como hip-hop, break e funk.

Na opinião de Brigitte Lefèvre, o repertório sem preconceitos da Ópera de Paris permite apreciar a dança em sua totalidade. Sobre os alicerces da técnica clássica, cujo purismo ela compara a um poema de Mallarmé, a diretora acha que é possível construir um leque de possibilidades, mostrando que o tradicional e o moderno são compatíveis. Compartilhando as mesmas idéias, os bailarinos acreditam que é importante superar barreiras acadêmicas para conquistar novos padrões artísticos. Claro que tal versatilidade põe em questão o tempo necessário para cada intérprete absorver as demandas de diferentes coreógrafos. Entre um herói romântico e uma personagem "bauschiana", há profundas diferenças, inclusive na relação de forças requeridas pelo corpo. No entanto, vale a pena correr riscos, segundo o elenco. "Dançar obras contemporâneas me permite acrescentar mais vida a balés como *O Lago dos Cisnes*", comenta Kader Belarbi, uma das estrelas da companhia.

No ambiente sem fronteiras do Balé da Ópera de Paris, também recebe atenção o legado de Rudolf Nureyev, que dirigiu a companhia entre 1983 e 1989. Marcando um período áureo, Nureyev reconduziu o grupo para o topo da cena internacional, além de assinar versões memoráveis de obras clássicas. Uma delas – de *O Lago dos Cisnes* – será reapresentada nas temporadas de junho e julho, no palco da Ópera da Bastilha. Outra produção "fetiche" do bailarino russo – *La Bayadère* – foi reencenada para salas lotadas entre dezembro e janeiro passados. "Nureyev continua vivo entre nós. Ele foi um diretor extremamente importante, que contribuiu para a evolução técnica e artística da companhia", diz Brigitte Lefèvre.

Assim como as cariátides opostas, que no saguão do teatro representam a tragédia e a comédia, o Balé da Ópera de Paris convive com as diferenças, transformando-as em pilares de sua vitalidade. Embora sua verba milionária – aproximadamente US$ 10 milhões por ano – provoque a revolta dos novos coreógrafos, o elenco do Palais Garnier é considerado um tesouro nacional. Ponto de passagem de gênios como Diaghilev e Picasso, reivindica hoje a função de bumerangue na história da dança. Depois de aglutinar os melhores coreógrafos e bailarinos do século 18, o grupo construiu a celebrada "escola francesa", disseminada no resto do mundo. Agora, em posição contrária, quer receber as influências da diversidade de expressões e estilos que ajudou a construir à sua volta, ao longo de mais de três séculos.

FOTOS ICARE/MOATTI/DIVULGAÇÃO / JACQUES MOATTI/DIVULGAÇÃO

A festa e o engenho do XPTO

Um espetáculo marca o início das comemorações dos 15 anos desse grupo teatral que soma dez peças a 38 prêmios. Por Attilio Leone

XPTO, a sigla encontrada nas etiquetas dos impecáveis ternos ingleses e que era a garantia de um rigoroso controle de qualidade e da excelência do produto, nos anos 20 tornou-se uma gíria que designava uma coisa boa, da melhor procedência. No Brasil, há 15 anos, XPTO designa um grupo teatral que honra a gênese do nome: as 10 peças de seu repertório já valeram 38 prêmios. No dia 22 esse repertório vai aumentar, com a estréia no Centro Cultural São Paulo (CCSP) de *Além do Abismo*, o espetáculo que inaugura as comemorações dos 15 anos do grupo, que incluirão ainda em 1999 duas novas montagens (*Zapping* e *O Canto que Vem do Oceano*), uma remontagem (*Coquetel Clown*), um CD, um CD-ROM interativo, livro de fotografias e exposição de figurinos e objetos cênicos.

No alto, estudo de cenário de *Além do Abismo*. Acima, figurinos de *Pequeno Mago*. À direita, cenas de espetáculos do repertório: *Babel Bum*, *Pequeno Mago*, *Buster Keaton*

FOTOS DIVULGAÇÃO

Desde a sua estréia em abril de 1984 com *Buster Keaton contra a Infecção Sentimental*, o XPTO tem permanecido fiel à proposta de integrar em suas montagens diferentes linguagens: dança, teatro, música, artes plásticas, teatro de bonecos e animação de objetos. "O XPTO se dedica basicamente à pesquisa. O grupo sempre tentou ser universal, mas com um enfoque sofisticado e que ao mesmo tempo conserve o caráter pop para não se restringir a um público intelectualizado. A nossa proposta é atingir todas as camadas de público", diz o diretor Osvaldo Gabrieli.

Além do Abismo tem texto original criado por Gabrieli e pela escritora espanhola Ana Inés López Acoto. O cenário é uma grande boca escancarada que aos poucos vai perdendo os dentes. Nesse espaço *nonsense*, surgem personagens como Desejo, o caçador de Minotauros; Torquemator, o inquisidor; Margareth, a vaca metafísica, e Efêmera, a filha do tempo. Ao elenco de nove atores do núcleo do XPTO vem se juntar a atriz Grace Gianoukas, para quem foi criada a personagem Imperatriz Albânia. A música, executada ao vivo, é de Roberto Firmino. "O XPTO faz um teatro de depoimento. Pelo menos neste momento, não há a necessidade de se fazer um tipo de teatro arqueológico, pegar um texto escrito há muito tempo, como no século passado, e desenvolver um espetáculo."

A engenhosidade dos cenários e figurinos, concebidos por Gabrieli e desenvolvidos com a participação do atores, é outra marca registrada do grupo: "Trabalho o figurino com o mesmo sentido com que trabalho os bonecos. Na verdade os figurinos são alegorias. Funcionam como máscaras dos atores", diz Gabrieli.

A estréia de *Além do Abismo* será seguida, no dia 28 e no próprio CCSP, de uma grande exposição de fotos, vídeos, partes de cenário e figurinos utilizados em espetáculos como *Babel Bum* e *O Pequeno Mago*. *Além do Abismo* cumpre temporada de quatro meses no Centrinho, a lona de circo armada no CCSP (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo-SP).

SONHO E PESADELO DO POETA ANDALUZ

***As Fúrias*, texto de Rafael Alberti, último remanescente da geração de Lorca, tem montagem impecável dirigida por Antonio Abujamra**

Por Carlito Azevedo

A esplêndida geração poética surgida na Espanha nos anos 20 foi responsável por uma intensa produção teatral, uma vez que seus poetas, líricos por excelência, jamais deixaram de experimentar e enriquecer o gênero da poesia dramática. O caso mais festejado é o de Federico García Lorca, cujos dramas *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba* nada ficam a dever a seus livros especificamente poéticos, e foram encenados em todo o mundo. De Rafael Alberti, outro grande cantor da Andaluzia, e durante certo período rival de Lorca, o público brasileiro tem agora a rara oportunidade de rever, graças à montagem belíssima de Antonio Abujamra e do grupo Os Fodidos Privilegiados, um dos dramas mais intensos do repertório espanhol: *As Fúrias*. A peça traz, concentradas, duas das características da poesia de Alberti: a fidelidade às raízes populares e certa aproximação ao surrealismo, que banha toda a história em uma atmosfera perturbadora de sonho ou pesadelo. Por isso é que, se de um lado as personagens são retiradas de camadas reconhecíveis da vida espanhola, como o mendigo Bion, a criada Ânimas e as três irmãs Gorgo, Uva e Aullaga, de outro não é de seu cotidiano realista que Alberti vai extrair o principal de *As Fúrias*, mas de forças muito mais inconscientes e arraigadas, de subterrâneos mais profundos da terra e do homem espanhol, e, por extensão, de todo homem.

Sob a liderança de Gorgo, que assume o poder dentro de casa ao passar a utilizar a barba do irmão morto, Aullaga e Uva, entre culpas e desejos reprimidos, vivem a oprimir e sufocar toda e qualquer forma de vida ou beleza que floresça à sua volta. A jovem Altéia, bela e apaixonada, é uma de suas vítimas, sufocada em casa e oprimida até a morte.

O cenário explora quadros e gravuras de Goya extremamente ampliados, o que contribui para o adensamento da atmosfera geral da peça, além de inspirar de certa forma a postura dos atores quando estáticos em cena, sobretudo a expressionista Guta Strasser. Já a trilha sonora, toda baseada no flamenco, inspira a movimentação e dinâmica dos atores, fazendo com que por vezes caminhem com aquela tensão dramática, com aquela concentração explosiva que parece dominar os bailadores andaluzes um segundo antes de detonarem suas danças. Aqui o destaque vai para os trejeitos manuais de Rose Abdallah no papel de Gorgo.

Acima, cena da montagem carioca de *As Fúrias*, um dos dramas mais intensos do repertório espanhol

FOTO DIVULGAÇÃO

Mas cenário, música e direção de atores, tudo em *As Fúrias* parece girar em torno de um nome: Antonio Abujamra. Ele, que nos anos 60 já havia dirigido uma montagem antológica dessa mesma peça, está mais do que simplesmente à vontade com o texto de Alberti. Tanto ele como o poeta espanhol parecem comungar as mesmas idéias sobre teatro. Para os dois, teatro é libertação e pesquisa, é um grande *não* aos modelos opressores, apareçam eles sob a forma implacavelmente violenta da ditadura franquista ou sob a forma mais *fashion* da globalização, que reduz a enorme população pobre do planeta ao conceito de "excedentes". Para ele, fica apenas um adjetivo: brilhante.

As Fúrias, de Rafael Alberti. Direção de Antonio Abujamra, com o grupo Os Fodidos Privilegiados. Teatro Dulcina (rua Alcindo Guanabara, 17), Rio de Janeiro-RJ. De quinta a domingo. De 2 de abril a 2 de maio. Ingresso: R$ 10

Os Espetáculos de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**A Dona da História**. Texto e direção de João Falcão. Com Marieta Severo e Andréa Beltrão.	Duas atrizes em épocas e situações de vida diferentes, ou uma mulher em dois tempos existenciais, em um jogo de memória e afetos.	Teatro Alfa Real (r. Bento Branco de Andrade, 722, São Paulo, SP, tel. 011/5693-4000).	De 16/4 a 9/5. 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 18h. R$ 25.	É uma versão bem-humorada da questão existencial "assim é se lhe parece" levantada por Pirandello, tema tentador, como também se viu recentemente em *Três Mulheres Altas*, de Albee. Falcão oferece sua versão do assunto.	Nas atrizes, evidentemente. É um texto que necessita de talentos e temperamentos afinados e complementares.	Filmes em vídeo das duas atrizes. Marieta Severo: *Chuvas de Verão*, de Cacá Diegues, e *Faca de Dois Gumes*, de Murilo Salles. Andréa Beltrão: *A Cor do Seu Destino*, de Jorge Duran, e *Pequeno Dicionário Amoroso*, de Sandra Werneck.
	Que Mistérios Tem Clarice. Textos de Clarice Lispector. Adaptação de Luiz Arthur Nunes e Mário Piragibe. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Rita Elmôr e participação especial de Fidelis Fraga.	É a segunda temporada da peça, que mostra a autora de *A Paixão Segundo GH* e *A Hora da Estrela* na sua relação com a família e o ato de escrever.	Teatro Glaucio Gil (pça. Cardeal Arcoverde, s/nº, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 021/547-7003).	Até dia 25. De 5ª a sáb., às 21h. Dom., às 20h. R$ 15.	Depois de quatro anos estudando os textos da escritora, a atriz Rita Elmôr escolheu vários trechos de crônicas, cartas e entrevistas que revelam um pouco mais sobre a figura impressionante de Clarice, que morreu aos 57 anos, em 1977.	Em Rita Elmôr, que, com apenas 24 anos, recebeu com esse espetáculo a indicação para o Prêmio Shell de Melhor Atriz. Formada em teatro pela Universidade do Rio de Janeiro, ela já trabalhou em *Uiva e Vocifera*, de Hamilton Vaz Pereira, e *Laços Eternos*, de Plinio Rigon.	A editora Rocco está reeditando Clarice com novo projeto gráfico. Já foram relançados 12 títulos, entre eles *Laços de Família*, seu brilhante livro de contos, e o romance de estréia, *Perto do Coração Selvagem*, de 1944.
	O Crime do Dr. Alvarenga. Texto de Oswaldo Rasi e Mauro Rasi. Direção de Mauro Rasi. Com Paulo Autran, Drica Morais, Ernani Moraes, Marilu Bueno e Guilherme Piva.	A relação entre pai e filho e o lado tragicômico de pessoas comuns vistas com amorosa ironia. A peça reúne uma história iniciada por Oswaldo Rasi, pai de Mauro, que retrabalhou e concluiu o texto.	Teatro Procópio Ferreira (r. Augusta, 2.823, São Paulo, SP, tel. 011/883-4475).	A partir de 8/4. De 5ª a sáb., às 21h. Dom., às 19h. 5ª e dom., R$ 25. 6ª e sáb., R$ 30.	É uma feliz combinação de gerações (os autores, pai e filho) e elenco (Paulo Autran e seus afilhados artísticos).	Na integração entre Paulo Autran, um ator com 50 anos de carreira, e o restante do elenco, em que estão intérpretes mais novos, alguns de temperamento exuberante, como Hernani Moraes.	Paulo Autran em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, seu melhor desempenho no cinema. Em vídeo.
	Somos Irmãs. Texto de Sandra Louzada. Direção de Ney Matogrosso e Cininha de Paula. Com Nicette Bruno, Suely Franco, Beth Goulart, Claudia Netto e Denise Del Vecchio.	Musical baseado na vida de Linda e Dircinha Batista, famosas cantoras dos anos 30 a 50.	Teatro Cultura Artística (r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP, tel. 011/258-3616).	Até 16/5. De 5ª a sáb., às 21h. Dom., às 18h. 5ª, 6ª e dom., R$ 25. Sáb., R$ 30.	A peça relembra o período da predominância do rádio no cotidiano brasileiro, embora também revele que as irmãs Batista acabaram suas carreiras pobres e esquecidas. É um Brasil que a avalanche da TV e a indústria multinacional do disco soterraram.	Nas grandes veteranas: Nicette Bruno, que se impõe mesmo em silêncio, e Suely Franco, na sua melhor interpretação dos últimos anos. E em Cláudia Netto, jovem atriz que realmente é uma cantora.	O CD com os sucessos das cantoras, à venda no teatro. A renda é destinada a Dircinha Batista.
	Oito Mulheres. Texto de Robert Thomas. Direção de Darson Ribeiro. Com Ruth de Souza, Miriam Pires, Sylvia Bandeira, Bia Montez, Juliana Martins, Inês Cardoso e Vania Acayaba.	Comédia policial de suspense. Oito mulheres que vivem juntas em uma casa tornam-se suspeitas de assassinato quando o marido de uma delas é encontrado morto. Segue-se a clássica (e cômica) investigação, e o final é surpreendente.	Teatro Glória (rua do Russel, 632, Glória, Rio de Janeiro, RJ, tel. 021/555-7262).	De 9/4 a 27/6. 5ª, às 17h e 21h. 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 20h. Entre R$15 e R$25.	A peça, que foi encenada pela primeira vez no Brasil em 1967, com Dulcina de Moraes e Natália Timberg. Desta vez o diretor optou por uma montagem toda em preto-e-branco, do cenário aos figurinos, para reconstituir o clima do final dos anos 50.	Na atuação das atrizes Ruth de Souza e Miriam Pires. Ruth estudou teatro nos Estados Unidos e, com a peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, foi a primera atriz negra a atuar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Miriam participou de várias produções importantes do cinema nacional.	O Café Glória, ao lado do teatro, localizado em um edifício *art noveau* de 1915, oferece um cardápio que varia conforme a estação. Outra sugestão é o chá oferecido no próprio Hotel Glória a preço promocional só para quem assistir à primeira sessão de *Oito Mulheres*, às quintas-feiras.
	4ª Mostra Sesi de Artes Cênicas.	Reapresentações – gratuitas – de um clássico de Nelson Rodrigues e peças da nova dramaturgia paulista: *Domésticas*, de Renata Melo; *Ophélias*, de Eduardo Ruiz; *Flor de Obsessão* (grupo Pia Fraus); *A Falecida*, de Nelson Rodrigues; *Eu Era Tudo Para Ela...E Ela me Deixou*, de Emílio Boechat.	Nos teatros Sesi de São Paulo, SP (av. Paulista, 1.313); Araraquara, SP (av. Otaviano de Arruda Campos, 686); Sorocaba, SP (rua Duque de Caxias, 494).	Até 25. Em S. Paulo, 5ª e 6ª, às 20h30; sáb., às 18h e 20h30. Dom., 18h. Em Araraquara e Sorocaba, às 20h.	São espetáculos experimentais, o que pressupõe altos e baixos, mas o nível geral é bom.	No espetáculo *Flor de Obsessão*, que foi premiado no Festival de Edimburgo, Escócia, em 1997; e em *As Domésticas*, que será transformado em filme dirigido por Fernando Meirelles.	A biblioteca circulante, no piso térreo do Sesi em São Paulo, reformada e modernizada, que traz um bom acervo, incluindo livros de arte e CD-ROM, além de oferecer acesso a equipamento multimídia.
	Um Certo Olhar – Pessoa e Lorca. Direção de José Possi Neto. Com Raul Cortez.	Monólogo em que Raul Cortez faz a encenação dramática de Fernando Pessoa e García Lorca, poetas aparentemente incompatíveis.	Teatro Alfa Real (r. Bento Branco de Andrade, 722, São Paulo, SP, tel. 011/5693-4000).	Até 16/05. De 5ª a sáb., às 21h15. Dom., às 18h15.	Por Fernando Pessoa, García Lorca e pelo talento de Raul Cortez.	Em como a encenação consegue comprovar o que disse o pintor e escritor português Almada Negreiros: Portugal e Espanha são dois opostos, não dois rivais. Os opostos são complementos iguais de um todo: a península Ibérica.	CD de poemas de Pessoa interpretados por atores portugueses (na Livraria Portugal, rua Genebra, 165, S. Paulo-SP, tel. 011/3104-1748 e 3104-0128). Há ainda três CDs com poetas espanhóis maravilhosamente cantados por Paco Ibañez (Gravadora Emen).
	Cartas de Rodez. Concepção de Ana Teixeira e Stephane Brodt. Direção e cenário de Ana Teixeira. Com Stephane Brodt.	Representação das cartas que Antonin Artaud (1896-1948), ator, dramaturgo e teórico revolucionário do teatro, escreveu no período em que esteve internado no hospital psiquiátrico de Rodez, França. São textos fortíssimos.	Sesc Consolação (r. Dr. Vila Nova, 245, São Paulo, SP, tel. 011/234-3000).	De 7 a 11/4. 4ª a sáb., às 21h. Dom., às 19h. R$ 10 e R$ 5 (comerciário).	Artaud impressiona e comove pela poesia e o tom visionário de suas idéias. O ator Stephane Brodt, ao interpretá-lo, usa a técnica gestual de Etienne Decroux, mestre da mímica.	Nos pontos de vista e propostas avançadas de Artaud, um pensador que vai além dos limites do teatro.	Dois livros importantes: *Linguagem e Vida*, com artigos de Artaud sobre teatro, cinema e pintura; e *Artaud e o Teatro*, de Alain Virmaux. Os dois publicados pela editora Perspectiva.
DANÇA	**Bent – O Canto Preso**, do coreógrafo Sandro Borelli, transporta para a linguagem da dança a obra teatral do dramaturgo norte-americano Martin Sherman. A iluminação é de Domingos Quintiliano e a trilha sonora, de Sérgio Zurawski. O elenco reúne Cristina Belluomini, Ricardo Freire, Sônia Soares, além de Borelli.	O tema enfoca a perseguição aos homossexuais durante a Alemanha nazista. A versão de Borelli evoca o confronto entre liberdade e opressão por meio dos dois personagens masculinos, Max e Horst, presos em um campo de concentração.	Espaço Ademar Guerra (Porão), do Centro Cultural São Paulo, SP (rua Vergueiro, 1.000, tel. 011/277-3611).	De 9/4 a 9/5; 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h30. Censura: 14 anos. R$ 12.	Martin Sherman sempre desejou que sua peça se tornasse um espetáculo de dança. Entusiasmado com a proposta de Borelli, o dramaturgo deu seu aval, com a certeza de que a montagem brasileira seria uma criação original.	Na linguagem corporal que funde a dança clássica à técnica de improvisação de contato – em que o apoio físico entre parceiros torna-se fonte geradora de movimentos –, utilizada por Borelli para ressaltar as situações de violência e fragilidade.	O Centro Cultural São Paulo fica próximo ao trecho da alameda Santos onde se concentram quatro bons restaurantes: Baby-Beef Rubayat, Bambi, Don Fabrizio e Dinho's Place.
	Les Ballets Jazz de Montréal. O grupo canadense fundado em 1972 e atualmente sob direção de Louis Rubitaille volta ao Brasil pela terceira vez.	O programa reúne cinco coreografias: *Circle Songs* e *Assurances and Small Gestures*, ambas de Shawn Hounsell; *Blue in Green*, de William Whitener; *Come Together*, de James Kudelka; La *Muerte del Ángel*, de Louis-Martin Charest, e *In the Air*, de Rodrigo Pederneiras.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro, RJ (pça. Floriano Peixoto, s/nº, tel. 021/544-2900). Teatro Municipal de São Paulo, SP (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/223-3022).	No Rio, dias 13 e 14, às 20h. De R$ 20 a R$ 60. Em São Paulo, dias 16 e 17, às 21h. De R$ 10 a R$ 60.	Les Ballets Jazz de Montréal não traz nada de novo, mas garante entretenimento de boa qualidade. Em suas coreografias sobra pouco para o autêntico jazz, que está presente nas trilhas sonoras: de Miles Davies a Astor Piazzola, sem descartar o repertório pop dos Beatles.	A coreografia *In the Air* foi criada especialmente para Les Ballets Jazz de Montréal por Rodrigo Pederneiras, do Grupo Corpo. Note como o vocabulário desse coreógrafo brasileiro se adaptou ao estilo energético da trupe canadense.	O centenário de Duke Ellington, comemorado neste ano, está estimulando o lançamento de toda a discografia desse gigante do jazz. Fique de olho em títulos como *The Road Band*, *The Okeh Ellington* e *The 1943 Carnegie Hall Concert*.

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / GUGA MELGAR / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

(*: *Com Flávia Rocha e Ana Francisca Ponzio*

DESCARTES JÁ HAVIA DITO QUE ENUNCIAR UM PROBLEMA É TÊ-LO MEIO RESOLVIDO
DEST'ARTE, ENTRE A PREGUIÇA...
...E A LIBIDO
E SENDO ICONOCLASTA, UM TANTO
RESOLVÊ-LO NEM TENTO
SLAM!
ME BASTAM CINQÜENTA POR CENTO!
PG LM